Münster.1932.№4 Phil. Diss.

Germanistik

Traum und Wirklichkeit bei Hugo v. Hofmannsthal

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät

der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster in Westfalen

vorgelegt von

Olga Brand

aus Buenos-Aires (Argentinien)

Buch- und Kunstdruckerei Wilh. Postberg, Bottrop i.W.

1932

Tag der mündlichen Prüfung: 29. April 1932.

Dekan: Prof. Dr. Martin Wackernagel

Referent: Prof. Dr. Günther-Müller

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546201_0120

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 1

I. Das Traum-Motiv 5

1. Charakter des Motivs 5
   a) Valérys Auffassung vom Poetischen
   b) Traum und Märchen
   c) Betonung des Irrealen
   d) Visionäres Schaffen
2. Voraussetzungen beim Dichter zur Verwendung des Motivs 10
   a) Besonderes Interesse am Psychologischen
   b) Sprachbegabung
3. Gestaltung der Träume bei Hofmannsthal 18
   a) Das Geheimnisvolle
   b) Verknüpfung von Traum- und Wirklichkeitsmomenten
   c) Das Bewegte
   d) Vers und Farbe

II. Das Traumhafte 24

1. Träger 24
   a) Aestheten
   b) Jugendliche
2. Grundzüge 30
   a) Das Reflexive
   b) Innenschau und Schauspielerei
   c) Passivität und Gelöstheit
   d) Das Dionysische und die Auffassung des Todes
3. Wertung 40
   a) Diskursives u. intuitives Erkennen
   b) Aesthetisierung der Schwäche
   c) Ueberschneidung v. ethischer u. ästhetischer Wertung
   d) Negative und positive Tendenzen des Traumhaften

III. Die Wirklichkeit 57

1. Interpretation der Wirklichkeit 57
   a) Frage nach ihrem Wesen
   b) Wirklichkeitsflucht; Vertauschung u. Synthese
   c) Anerkennung des Positiven
2. Ihre Verbindlichkeit 61
   a) Die Zeit
   b) Die Tat
3. Das Soziale 66
   a) Gesellschaftliche Form
   b) Ueberwindung der Subjektivität
   c) Die „Frau ohne Schatten“ u. Goethes „Märchen“
   d) Führerwille

Literaturangaben 71

Einleitung.

Man wird allgemein zugeben, daß „Traum und Wirklichkeit" einem Losungswort gleichkommt, dem sich das Gesamtwerk Hofmannsthals bis in die innersten Falten öffnet. Seine Formulierung ist das Verdienst Robert Faesis, dem ich an dieser Stelle herzlich danke.

Es ist sinnvoll und zugleich seltsam, gerade für Hofmannsthal ein solches „Sesam öffne dich" gefunden zu haben. Sinnvoll — weil wir damit schon in die Nähe seiner Bilderwelt gezogen werden, ist er es doch, der den Vergleich des Romantikers: die Dichtung — ein Bergwerk, wieder aufnimmt; seltsam aber ist es, das Werk des Vielgestaltigen, auf keine Linie zu Bringenden so nach allen Seiten in Sicht zu bekommen. Mit Recht erinnert die Losung ans Märchenhafte. Nicht etwa in der Weise, daß der sie Aussprechende, einmal eingedrungen in das Wunderreich, sämtliche Schätze zu heben vermag — ihm müßte mehr als eine Einzelkraft zur Verfügung stehen. Sondern weil mit diesem Loswort immer wieder Einlaß gefunden wird, ob man es heute oder morgen, zu den Gedichten oder Dramen oder zur Prosa spricht. Immer wird es wieder neue Werte erschließen. Meine Arbeit stellt sich deshalb weniger wie jede andere als Endergebnis dar. Sie ist nichts als bescheidener Anfang, der aber mit Ernst und Liebe gemacht wurde. Der Ernst erwuchs aus dem Verantwortungsbewußtsein, das sich hier wohl um so eher einstellen mochte, als es um die Erfassung einer noch ziemlich umstrittenen Größe geht — die Liebe aber aus der Vertiefung in ein Werk, das man m. E. sehr lange zu oberflächlich nahm. Kennt man das von Walther Brecht veröffentlichte „Ad me ipsum" Hofmannsthals, so mag man erahnen, daß jenes Wort im Buch der Freunde: „Das Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche", (S. 56) mehr als flüchtige Notiz bedeutet. Diese zeigt uns zudem im Blitzlicht eine Wurzel der spezifisch Hofmannsthalschen Form — der Spielform, welche in der Frühzeit schon so kurz und scheinbar spielend die ernstesten Fragen und Antworten gibt.

Die zentrale Bedeutung der beiden Begriffe, die meiner Arbeit zugrundeliegen für das Werk Hofmannsthals, ist wechselseitig begründet. Einerseits dreht sich fast jedes Werk dieses Dichters um die Achse Traum — Wirklichkeit, rein äußerlich drückt sich das schon im Wortgebrauch aus. Andererseits sind gerade die betreffenden beiden Ausdrücke von einer Dehnbarkeit, die ihresgleichen sucht. Daß „Wirklichkeit" sich psychologisch nicht eindeutig fassen läßt, betont Spranger in seiner „Psychologie des Jugendalters" S. 32: „Es müßte der Fundamentalsatz jeder Psychologie (im Gegensatz zur Erkenntnistheorie) sein, daß die Wirklichkeit für das Erleben keine Konstante ist, sondern mit der seelischen Organisation der Wesen, ja mit ihrer Entwicklungsstufe sich wandelt . . ." Was aber gar unter dem Ausdruck

„Traum" im Umlauf ist, das läßt sich nicht leicht ermessen. Schon unser gewöhnlicher Sprachgebrauch zeigt hier eine fast üppige Fülle der Sinngebung, die vom Dichter nicht im geringsten eingeschränkt, sondern mit Lust gesteigert wird. Die Hauptarbeit dieser Untersuchung bestand in der Interpretation der bezüglichen Ausdrücke oder — wenn das Wort nicht fiel — jener Stellen, über denen seine Atmosphäre schwebte. So ausgedehnt der Sinngehalt auch sein mag, die Grundelemente lassen sich bei geduldiger Analyse doch bestimmen.

Wie im Mittelhochdeutschen z. B. der Ausdruck „Ehre" seine bestimmten Färbungen hat, so ergibt sich bei Hofmannsthal eine sehr abwechselnde, aber immer wiederkehrende Sinnfüllung der Worte „Traum", „traumhaft" etc. Es mag auffallen, daß dabei die widersprechendsten Dinge zusammengerückt werden; Schlegels Wort über die Wahrheit des Widerspruchs drängt sich einem gerade hier immer wieder auf, und manche Notiz Hofmannsthals zeugt davon, daß er in seinen eigenen Gedanken dem Romantiker diesbezüglich nahe steht. So lesen wir z. B. im „Buch der Freunde": „Die einzige Gleichheit, die vor dem tiefer eindringenden Blick besteht, ist die Gleichheit des Gegensätzlichen". (S. 42.) Oder: „Feuerluft, innen mitten zwischen brennenden Scheitern sieht aus wie kristallklares, in sich bewegtes Wasser". (S. 107.) Es ist zu betonen, daß Hofmannsthal mit diesem Blick in die Gleichheit des Gegensätzlichen die ewigen Zusammenhänge selber zu erschauen scheint, sich auf die Idee des in sich einen Wesens hin bewegt.

Er kommt dabei nicht nur zur Verknüpfung von Extremen innerhalb der beiden getrennten Begriffe, sondern auch diese selber treffen an bestimmten Punkten aufeinander und vermischen sich. Bei der Analyse empfindet man daher manches als Gedankenschaukel: betont man das eine, hebt sich zugleich der Gegenpol dem Auge entgegen. Im Werk selber aber, wo alles miteinander verknüpft ist, bewirkt diese Verflechtung der Gegensätze, die Aufhebung des einen Gewichts durch das andere, jenes eigentümlich Schwebende, das über dem ganzen Hofmannsthal liegt, auch wo er die Wirklichkeit mit ihren Lasten einbezieht, und das wir als traumhaft bezeichnen. Am stärksten wirkt dieses Schwebende vielleicht in der Erzählung „Die Frau ohne Schatten", wo auch die stärksten Gegensätze aufeinanderstoßen. Bis in die Komposition hinein geht hier das „Schwebeprinzip", wenn ich so sagen darf, indem hier das vierte Kapitel, das die Versteinerung des Kaisers erzählt, die stabile Mitte bildet, welche zu beiden Seiten die Handlung mit je 3 Kapiteln in gleicher Wage hält. (Die Wucht und Last der Versteinerung kommt so gleichzeitig ebenso stark zum Ausdruck, besonders noch durch den Hinweis der Schlußworte: „. . . und in der Mitte die Statue des Kaisers blieb allein".)

Hier mag der Grund liegen, weshalb das Werk Hofmannsthals so gewichtslos berührt, obwohl es die wichtigsten Probleme aufwirft. Und da die Frau ohne Schatten" vom Dichter selber die Bemerkung mitbekommt: „Vereinigung und Verknüpfung sämtlicher Motive . . .", wird die Interpretation gerade bei diesem Werk vor die schwierigste Aufgabe gestellt. Uebrigens ist folgende Aeußerung Hofmannsthal beachtens-

wert: „. . . Der Kommentator des eigenen Werks, der „berufenste", wie man sich gern ausdrückt, ist zugleich der behindertste. Er findet am wenigsten den Mut, das Gewebe der Motive aufzulösen, er hat ja gerade alle Mühe darangesetzt, das Außen mit dem Innern, Faden um Faden zu verknüpfen und nirgends den Faden hängen zu lassen, den man herausziehen könnte". (Insel-Almanach 1929, S. 89.) Daraus ist ersichtlich, daß die Wirkung des Unauflöslich-Erscheinens, des traumhaft und zugleich lebendig ineinander Verwobenen dem Dichter als Ideal vorschwebt. Er gibt uns dafür das Symbol des Teppichs, den der Kaiser im Märchen von einem seiner zukünftigen Kinder erhält. Die Worte, mit denen er überreicht wird, klingen deutlich in der eben zitierten Aeußerung wieder. „Vergib", sagt die Tochter, „daß ich dein Kommen überhören konnte, vertieft in die Arbeit an diesem Teppich. Sollte er aber würdig werden, bei der Mahlzeit, mit der wir dich vorlieb zu nehmen bitten, unter dir zu liegen, so durfte der Faden des Endes nicht abgerissen, sondern er mußte zurückgeschlungen werden in den Faden des Anfanges". S. 52 II. Er ist sowohl als Symbol des künstlerischen Werks als auch als „Teppich des Lebens" deutbar, was wieder auf die Verknüpfung des anfänglich Getrennten hinweist.

Es scheint, als ob Hofmansthals Dichtung sich noch in einem weiteren Sinne unter die Losung „Traum und Wirklichkeit" beugen wollte. Er ist der Erbe nicht nur Grillparzers und Calderons, sondern auch Goethes. Er holt Stoffe aus der Antike wie aus dem Mittelalter — in ihm erklingt Längstgesagtes wieder in anderem Ton. Die Folgerung, die man lange aus seinen „Nachdichtungen" zog, war naiv. Man muß mit sehr empfindlichen Sinnen den Bericht des Marschalls von Bassompierre bei Goethe und dann bei Hofmannsthal lesen, um zu merken, daß es um Nuancierungen geht — und wie in einer einzigen Nuance der ganze Hofmannsthal steckt. Was Gundolf von den ersten Versuchen Georges schreibt, gilt auch hier: „. . . Doch nichts Fremdes hat er nachgesagt, noch sein Eigenes auf fremde Weise". Hingegen könnte man wohl sagen, daß Hofmannsthals Werk ein einziger großer Traum ist, darin vergangene Zeiten mit ihren Bild- und Sinnbeständen wieder auftauchen, anders verknüpft und anders gefärbt — und dadurch mehr als Traum, einmalige Wirklichkeit wird. Man hat besonders dem jungen Hofmannsthal vorgeworfen, daß er spreche, ohne erlebt zu haben. Kommerell formuliert die Korrektur hierzu sehr treffend, wenn er sagt: „Vergangenes ist ihm offen, das Leichteste und Nächste: die Gegenwart zu erleben, wird ihm zur kaum erlernbaren Kunst. Er hat die Sprache der Leidenschaft vor dieser selbst, ohen aber unwahr zu sein . . ., denn er hat sie als Wiederholung früherer Leben: nicht als das Herz, das nur in ihm schlägt, sondern als Geblüt, das schon durch eine Reihe von Ahnen floß. Von Geburt her hat er viele Formen des Erlebnisses vorrätig und wird darum weder leer noch willkürlich, auch wo er nur der Einbildung zu folgen scheint."[1]) Demzufolge gibt uns sein Entwicklungsgang keine geraden, sondern kreisend fortschreitende Formen. Manches im Frühwerk erscheint als Ahnung und Reflex des

---

[1]) „Hugo von Hofmannsthal", eine Rede, 1930, S. 8.

reifen Hofmannsthals, seine Werke überhaupt scheinen untereinander im Traum verbunden zu sein, sei es durch Motive, Wendungen oder Anlage. Ariadne z. B. illustriert das Wort aus dem Aufsatz über Oscar Wilde („Sebastian Melmoth"): „Man darf nicht alles sondern"; S. 130, III. Bd. Fortunio spricht im weißen Fächer die erste Fassung der Worte, die im großen Welttheater wiederkehren: „Dies Leben ist nichts als ein Schattenspiel . . ." S. 155, I. Bd. So sind das Märchen von der 672. Nacht, das von der „Frau ohne Schatten" und der „Turm" miteinander verbunden, indem sie alle drei den Auszug aus abgelegenem Traumgebiet in die Wirklichkeit darstellen.

Es scheint, als ob diese Neigung zum Spiegelnden noch aus dem Aufbau meiner Arbeit spreche: es fängt der 1. Teil den Reflex des zweiten und dieser den des 3. Teils, der nun aber zugleich den Einbruch der Spiegelillusion durch die Macht des Wirklichen zeigt. Das schmerzhaft Dunkle und das sieghaft Helle, das mit diesem Einbruch zum Tönen kommt, zeugt wie kein anderes dafür, daß nicht nur ein entrückter Seher zu uns sprach, sondern auch ein Mensch, der wie andere den Kampf und die Versöhnung mit der Realität einging, einer Macht, die man nicht wegträumt und nicht wegsingt — sondern mit Taten mißt. Die Taten der Dichter sind ihre Werke.

I. Das Traum-Motiv.

1.

Vom Urbild des Traumhaften, dem eigentlichen Traum, ist bei Hofmansthal so oft die Rede, daß es mir notwendig erscheint, ihn gesondert zu betrachten. Nicht nur als psychologisches Phänomen, das uns hier nichts angeht, hat er seine interessanten Seiten, sondern auch als eines der beliebtesten Motive der Dichtung überhaupt.

Sicher ist es nicht der Gegenstand, der Dichtung zu Dichtung macht, sondern der Dichter hebt die Dinge in jene geistige Sphäre, die wir poetisch nennen. Nichtsdestoweniger gibt es Gegenstände, die sich dem mehr oder weniger willig darbieten, und Motive, die in sich selbst schon etwas Poetisches haben. Dazu rechne ich den Traum.

Die „Neue Schweizer Rundschau", Dezember 1929, bringt die übersetzende Niederschrift einer Rede — mir scheint, einer so geistvollen als kurzen Rede — Paul Valérys: „Ueber das Wesen der Poesie". Er unterscheidet darin zwei Bedeutungen des Wortes Poesie — eine weitere und eine engere. Poesie im weiteren Sinne bezeichnet — sagt Valéry — einen bestimmten Seelenzustand, Poesie im engeren Sinn ist die Kunst, die diesen Zustand zu beliebiger Stunde hervorrufen kann. Seine Kennzeichnung des poetischen Zustandes bringt folgende für uns beachtenswerte Stelle: „Die bekannten Gegenstände und Wesen ändern also in gewisser Hinsicht ihre Geltung. Sie gruppieren und beziehen sich aufeinander in einer ganz andern als der gewohnten Weise. Sie sind, wenn Sie mir den Ausdruck erlauben, musikalisiert, kommensurabel geworden und klingen eins im andern wieder. Die poetische Welt weist, so verstanden, große Aehnlichkeiten mit der Traumwelt auf." Zwischen Poesie im engeren Sinn, also zwischen Dichtung und Traum schränkt er diese Aehnlichkeit ein, indem er fortfährt: „Und da nun einmal das Wort „Traum" gefallen ist, so will ich im Vorbeigehen bemerken, daß sich in neueren Zeiten, seit etwa der Romantik, eine zwar einigermaßen begreifliche, aber auch einigermaßen bedauerliche Verwirrung zwischen Dichtung und Traum herausgebildet hat . . ."

Wir werden sehen, wie die Auffassungen des Franzosen und des Oesterreichers sowohl verwandt als andersartig sind. Im Auge zu behalten ist vorerst die Wortinterpretation, die Valéry gibt, und im Anschluß daran sei gesagt, daß ich das Traum-Motiv als „poetisch" im engeren und im weiteren Sinne bezeichne, daß es nicht nur zur poetischen Stimmung, sondern auch zum Dichterischen verwandte Züge aufweist. Eine Verwischung der Grenze hingegen habe ich nicht im Sinn.

Was den Traum dem Poetischen nähert, ist vor allem sein irrationaler und irrealer Charakter, das jenseits des Greifbaren Stehende. Interessant war mir die Beobachtung an einem Kind, das seine bunt erfundenen Phantasien nicht selten mit: „Ich hab' geträumt . . .“ einleitete, einer Formel, die ihm dasselbe wie etwa: „Es war einmal“ bedeutete. Zwischen wirklichen und erfundenen Träumen machte es erst später einen Unterschied. Läßt sich dieser Unterschied aber genau bestimmen? In der Traumerzählung steckt soviel Rekonstruktives, daß ich die Frage verneinen möchte. — Wir erhalten hier einen Hinweis auf die gemeinsame Wurzel von Traum und Dichtung: Die Phantasie. Freilich ist diese im Traum nur triebhaft tätig, obwohl auch hier nicht selten Geformtes gelingt, das aber mit dem Erwachen meist wieder ins Chaotische zerfließt. (Gegenstück zur Rekonstruktion.)

Jene literarische Gattung, welche dem Traum am nächsten steht, ist das Märchen, weil es der Phantasie den größten Spielraum gewährt. Auch es entzieht sich manchen Gesetzen, die sonst auf dem Dichter wie auf jedem anderen Sterblichen ruhen. Es wird von uns als poetisch in einem besonderen Grad, in der Richtung des Irrealen, empfunden. Man vergleiche etwa, wie Goethe am Eingang zu seinem „Märchen“ dessen Recht auf freischaltende Phantasie betont: „Auch das gehört zum Genuß an solchen Werken, daß wir ohne Forderung genießen: denn sie selbst (die Einbildungskraft) kann nicht fordern, sie muß erwarten, was ihr geschenkt wird, sie nimmt sich keinen Plan vor, sondern wird von den eigenen Flügeln getragen und geführt, und indem sie sich hin und her schwingt, bezeichnet sie die wunderlichsten Bahnen, die sich in ihrer Richtung stets verändern und wenden“ — diese Worte könnten auf den Traum ebenso gut bezogen werden.

Ganz auffallend herausgestaltet wird diese Verwandtschaft in Hofmannsthals „Märchen der 672. Nacht“. Ich meine jene Stelle, wo erzählt wird, wie der Kaufmann in den Juwelierladen kommt und dann in den fremden Garten gerät. Die Darstellung unterscheidet sich hier durch nichts von der Erzählung eines Traums. Gewisse Eigentümlichkeiten, die immer wieder in Träumen eine Rolle spielen, werden hier zu Handlungsmomenten: Das Uebergehen eines Gesichts ins andere, angstvolles Eingeschlossensein und Schweben über dem Abgrund ... Dieses durchaus Traumähnliche fügt sich dem Ganzen gleichartig ein, die Märchenatmosphäre verdichtet sich aufs Intensivste. Gleiches gilt für die beiden Szenen in der „Frau ohne Schatten“ — die kaiserliche Mahlzeit im Bergsaal, die Erscheinung der Färbers-Kinder. Auch hier Gesichtszüge, die verschwimmen und bald dem Vater oder dem Sohn, bald der Mutter oder der Tochter gehören, Wände aus denen Reiter treten, eine Blumenhecke, die sich aus Kindergestalten bildet, von einer Buntheit, die aus allen Träumen der Welt sich die Farben lieh. (Schon um dieses einzigen Bildes willen, das so sehr an Fata morgana erinnert und doch so viel mehr ist, würde dem Dichter ein Platz unter den Bleibenden gesichert sein.)

Nicht nur das Märchen, die Dichtung überhaupt — in Theorie und Praxis — wird von Hofmannsthal dem Traum sehr nah gestellt.

Was einer bestimmten Richtung des Dichterischen als traumnah eignet — das Irrationale und Phantasievolle, das Unbewußte und Intuitive, erhält bei ihm gesteigerte Bedeutung, und sehr oft wird die Parallele gezogen.

Was Paul Valéry als Berührungspunkt zwischen der Traumwelt und Poesie im weiteren Sinne gelten läßt, das wird bei Hofmannsthal zu einem Moment des Dichterischen, das er „die Welt der Bezüge" nennt.

Betont wird ferner von ihm das Irreale. Hofmannsthal blieb dem Ehrgeiz des Naturalisten völlig fern. Zwar kennt auch sein Werk die Darstellung nackter Wirklichkeit, und nicht erst im „Turm", sondern schon im „Bergwerk von Falun"; aber nie wird die möglichst genaue Photographie angestrebt und als Vollendung des Dichterischen, auch nicht als Beginn eines Aufstiegs gesehen. Seine Dichtung will bewußt Spiegelung sein — sei es, daß sie in der Frühzeit sich selbst als noch zu schwach für das Unmittelbare empfindet, sei es, daß es ihr einzig um das Unbedingte zu tun ist. „Traumhaftes Abbild des Wirklichen" nennt der „Wahnsinnige" im kleinen Welttheater die Gedichte,[1]) und in der Figur des „Dichters" ist die Freude am „Wiederschein" gestaltet — die Gestalten, die er sieht, sind Spiegelungen seiner Phantasie und Spiele der sinkenden Sonne, sie wieder in einen Spiegel zu fangen, der sie seinerseits dem Beschauer halb gibt, halb in ihn selber hineinzieht. Das klingt als Dichtersehnsucht aus den Worten:

„Nun setz' ich mich am Rand des Waldes hin,
Wo kleine Weiher lange noch den Glanz
Des Tages halten und mit feuchtem Funkeln
Die offnen Augen dieser Landschaft scheinen:
Wenn ich auf die hinsehe, wird es mir
Gelingen, das zu fertigen, wofür
Der Waldgott gern die neue Laute gäbe
Aus einer Schildkröt überspannt mit Sehnen:
Ich meine jenes künstliche Gebild
Aus Worten, die von Licht und Wasser triefen,
Worein ich irgendwie den Widerschein
Von jenen Abenteuern so verwebe,
Daß dann die Knaben in den dumpfen Städten,
Wenn sie es hören, schwere Blicke tauschen
Und unter des geahnten Schicksals Bürde,
Wie überladne Reben schwankend, flüstern:
„O wüßt ich mehr von diesen Abenteuern,
Denn irgendwie bin ich dareinverwebt,
Und weiß nicht, wo sich Traum und Leben spalten."

(I, S. 78.)

Es ist zu beachten, wie das zweimalige „irgendwie" Stufen zu dem gipfelnden Ausdruck „Traum" der letzten Zeile bildet. „Leben" sinkt von diesem Gipfel ab — nicht die Lebensnähe erstrebt der Dichter,

[1]) I. Bd., S. 94.

sondern die Bezauberung, die Illusion des Lebens. Aehnliche Tendenz verrät der „Prolog" im „Weißen Fächer":

„. . . Und wie ein Federball, das Kinderspielzeug,
Den Vogel nachahmt, also ahmt dies Spiel
Dem Leben nach, meint nicht, ihm gleich zu sein,
Vielmehr für unerfahrene Augen nur
Erborgts ein Etwas sich von seinem Schein . . ."
(I, S. 154.)

Entschlossen wird hier die Scheidewand zwischen Dichtung und blutnaher Wirklichkeit belichtet, wie auch der „Prolog" des jüngeren Dramolets „Der Tod des Tizians" unumwunden gesteht:

„. . . Vom jungen Ahnen hat es seine Farben,
Und hat den Schmelz der ungelebten Dinge,
Altkluger Weisheit voll und frühen Zweifels . . ." (I, S.60.)

Aus dem Jahre 1896, also aus dem Kreis, in welchem auch „Der weiße Fächer" und „Das kleine Welttheater" stehen, gibt uns der Aufsatz „Poesie und Leben" die Meinung des Dichters ohne Umweg über eine Figur. Der Dichter bekennt sich als Gegner vor allem jener, die im „Werther" immer wieder nach dem „wirklichen" Stoff schnuppern und spricht von jenen „unverschämten Angaben, wie weit das Materielle des Erlebnisses reiche und wo der gemalte Hintergrund anfange". Dieser unsinnigen Kunstbetrachtung gegenüber betont er: „Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie. Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens. Kein äußerliches Gesetz verbannt aus der Kunst alles Vernünfteln, alles Hadern mit dem Leben, jeden unmittelbaren Bezug auf das Leben und jede direkte Nachahmung des Lebens, sondern die einfache Unmöglichkeit: diese schweren Dinge können dort ebensowenig leben als eine Kuh in den Wipfeln der Bäume . . ." (Loris, S. 263.) Mit eleganter Bosheit zieht Hofmannsthal zum Schluß den Vorhang zwischen Dichter und Privatperson: „Sie haben mich kommen lassen, damit ich Ihnen von einem Dichter erzähle. Aber ich kann Ihnen nichts erzählen, was Ihnen seine Gedichte nicht erzählen können, weder über ihn, noch über andere Dichter, noch über Dichtung überhaupt. Was das Meer ist, darum darf man am wenigsten die Fische fragen. Nur höchstens, daß es nicht von Holz ist, erfährt man von ihnen". (Loris, S. 267.) Solche Abrückung erinnert an die Zeiten, wo einer noch Liebeslieder dichten durfte, ohne eine Geliebte zu haben — geschweige denn eine, deren Name den Schulkindern buchstabiert und eingeprägt wird. —

Von hier aus führt für Hofmannsthal wieder ein Weg zur Spielform, für die er eigens organisiert erscheint. Zum Ueberfluß legt die Einleitung zum „Jedermann" ein neues Zeugnis für den Abrückungswillen Hofmannsthals ab — er spricht von einem „Märchen" und meidet so den Schein des Aktuellen, obwohl er es gerade für seine Zeit neu aufschreibt. Man vergleiche demgegenüber etwa die Einleitung Kellers

zu „Romeo und Julia auf dem Dorf", wo der Anteil des Wirklichen als Empfehlung der Novelle dient, oder man lese etwa folgenden Eingang Weismantels zu „Altem Dorf": „Diese Geschichte eines alten Dorfes, das im Jahre 1859 einer Brandstiftung in einer einzigen Schreckensnacht erlag, wird von mir gefordert wie die Aussage eines Zeugen in einem Gericht. Da überfällt mich, wie ich beginne, eine namenlose Sorge, ich könne falsches Zeugnis geben . . ." Trotzdem im Werk Weismantels auch viel Traumhaftes steckt, fehlt ihm das Distanzierende, das Hofmannsthal eingeboren ist.

Mit der Prädestination zur Spielform durch den Sinn für Abrückung, die bis zur Fremdheit gegen die eigenen Figuren gehen kann, ist nicht gesagt, daß der Dichter selber ein nur Spielender sei. Im selben Vorwort zum „Jedermann" wird auch die Brücke genannt, auf der sich Poesie und Leben schließlich doch begegnen — das Allgemeingültige. So versteht sich denn auch die scheinbar so herausfallende Stelle in „Der Dichter und diese Zeit" [1]): „. . . . Auch sie lesen in diesen seltenen Stunden, die ein Erlebnis sind und nicht gewollt werden können, nichts, woran sie nicht glauben . . . Ich meine es nicht als das Sich-Verlieren in der phantastischen Bezauberung des Gedichteten, als ein Vergessen des eigenen Daseins über dem Buche, eine kurze und schale Faszination. Es ist das Gegenteil, was ich zu sagen meinte: ich dachte das Wort in der ganzen Tiefe seines Sinnes zu nehmen. In seiner vollen religiösen Bedeutung meine ich es: als ein Fürwahrhalten über allen Schein der Wirklichkeit, ein Eingreifen und Ergriffensein in tiefster Seele, ein Ausruhen im Wirbel des Daseins . . . So glauben die Dichter das, was sie gestalten, und gestalten das, was sie glauben". Diese Worte stellen wohl eine höhere Stufe dar, als der Dichter im „kleinen Welttheater" sie, wenigstens für uns sichtbar, einnimmt — enthalten aber keinen direkten Widerspruch zu den angeführten Beispielen, wie es sich aus der weiteren Untersuchung über das Traumhafte ergeben wird.

Paul Valéry rückt im Verlauf seiner Rede Traum und Dichtung besonders durch die Ablehnung des Visionären im Dichter auseinander. Gegenüber dem inspiratorischen Erfaßtwerden hebt er mehr das aktive Moment, die mühevolle Ausgestaltung hervor. Er scheint zu übersehen, daß die sog. dichterische Inspiration nichts anderes ist als ein plötzliches Auftauchen von Kräften, die das Unbewußte vielleicht ebenso fleißig sammelte wie der fleißigste Schriftsteller seinen Stoff. Dies nähert die intuitive Schaffensart, die mehr einem Erleiden gleichkommt, dem Traum. Es ist offenbar die Schaffensart Hofmannsthals, der uns im „Prolog" [2]) zur Frau im Fenster erzählt, wie das betreffende Dramolet in 72 Stunden entstanden sei und den Traum so deutet:

„Ich nahm es für ein Zeichen,
Für eine dumpfe Widerspiegelung
Des andern traumerfüllten Einsamseins,
Das wirklich 72 Stunden wärte . . ."

---

[1]) Gesammelte Prosa, I. Bd.
[2]) Rodauner Nachträge.

Und wie er aus dem fieberhaften Traum auftaucht, so kehrte er aus dem entrückten Schaffenszustand wie ein Erwachender zurück, aus einer andern Welt in die wirkliche:

„Wie ein Taucher aus dem fahlen Licht
Ans wirkliche, so tauchte ich empor".

Stärker könnte die Parallele zwischen Traum und Dichtung nicht gezogen werden, als es in diesem Prolog geschieht. — Das „Gespräch über Gedichte" (Bd. II, S. 220) fügt zu den Aehnlichkeitsmomenten noch das Symbolische — die Dichtung setzt nur Symbole, wie es der Traum oft auch tut (doch glaub' ich seine Symbole etwas mehrdeutiger, als es die Psychoanalyse meint).

Daß die zahlreichen Rezensionen, die Hofmannsthal über ältere und neueste Dichter schrieb, die Wirkung des Traumartigen lobend hervorheben, sei als letzter Hinweis auf die Neigung des Dichters angeführt, die Verwandtschaft der Kunst mit dem Traum zu betonen. Besonders deutlich ist das Lob, welches im Aufsatz über „den neuen Roman von G. d'Annunzio" den Schluß bildet: „... noch stärker als die hochheiligen Ströme sind die ganz großen Dichter: schaffen sie nicht jenen seligen schwebenden Zustand der deukalonischen Flut, jene traumhafte Freiheit, „im Kahn über dem Weingarten zu hängen und Fische zu fangen in den Zweigen der Ulme"?" („Loris" S. 111.)

Ist also Hofmannsthal die bedauerliche Verwechselung, von der Valéry spricht, unterlaufen? Die volle Verneinung kann erst im 3. Teil dieser Arbeit gegeben werden. Hier sei zum Schluß nur eine Stelle aus „Tod des Tizians" angeführt. Sie weist darauf hin, wie auch im Schlaf die Menschen sich geistig unterscheiden, also auch nicht durch Träume der Dumpfe in ein künstlerisch schaffendes Wesen verwandelt wird:

„... Und liegen wir in tiefem Schlaf befangen,
So gleicht der unsre ihrem Schlafe nicht:
Da schlafen Purpurblüten, goldne Schlangen,
Da schläft ein Berg, in dem Titanen hämmern,
Sie aber schlafen, wie die Austern dämmern."

(I. Bd., S. 68.)

Wohl aber klingt aus diesen Versen die leise Meinung, der Künstler sei von Natur aus mit bunten Träumen gesegnet, was für die jugendliche und selbst mit offenen Augen träumende Schar dieses Dramolets gelten mag und auch für ihren jungen Gestalter, der ganz dem passiv empfangenden, intuitiv schaffenden Dichtertypus angehört — obwohl er später auch jahrelang an seinem Lieblingswerk arbeitet.[1])

2.

Je näher ein Motiv dem Poetischen steht, desto schneller greifen mittelmäßige Gestalter nach ihm, aber nur der Meister weiß etwas

[1]) Nämlich an der „Frau ohne Schatten", wie aus dem Briefwechsel mit Strauß ersichtlich ist.

aus ihm zu machen. Zur Gestaltung von Träumen gehören bestimmte Voraussetzungen und Fähigkeiten, die bei Hofmannsthal in besonderem Maß vorhanden waren.

Jedenfalls wird keiner, der den Traum nicht aus Erfahrung kennt, — was ja theoretisch keine Unmöglichkeit wäre — zur Gestaltung des Traum-Motivs fähig sein. Nicht nur das persönliche Erlebnis von Träumen, sondern auch gründliches Eingehen auf ihr Wesen bildet die Grundlage. Es verlangt nicht nur das gewöhnliche Maß psychologischer Kenntnisse, wie sie schließlich jedem Dichter eigen sind, sondern darüber hinaus besonderes Interesse am Nervenleben, das dem modernen Dichter ja sehr nahe liegt. Und in Wien mußte es in der Luft liegen. Auch der junge Hofmannsthal zeigte ausgesprochene Vorliebe für die Behandlung psychologischer Themen — davon erzählt der Prosaband „Loris" auch dem, der nur das Inhaltsverzeichnis überfliegt: „Tagebuch eines Willenskranken", „Tagebuch eines jungen Mädchens", „Stadien" (im Untertitel: Sentimentale Erziehung. Age of innocence. Stationen der Entwicklung), „Zur Physiologie der modernen Liebe", „Die Menschen in Ibsens Dramen" ... Es sind keine einfachen Strukturen, die in diesen eigentlichen Seelenanalysen wie das „Tagebuch eines Willenskranken" oder „Stadien" untersucht werden. In „Stadien" z. B. (Loris S. 7) wird das Seelenleben eines nervösen Kranken an fein beobachteten Einzelheiten aufgezeigt. Die ganze Not, in die ein nervenzartes Wesen gegenüber der Umwelt geraten kann, klingt in der Stelle auf, mit welcher die zweite Stufe schließt: „Er log aus Schamhaftigkeit der Nerven . . ." Die Zustände, die hier knapp und treffend dargestellt sind, grenzen hart ans Pathologische. Später begegnet uns in „Lucidor, Figuren zu einer ungeschriebenen Komödie" Frau Murska, an welcher ähnliche Anlagen und Zustände gezeigt werden. Z. B. heißt es von ihr: „Ihr Gespräch galoppierte von einem Gegenstand zum andern und fand die unwahrscheinlichsten Uebergänge; ihre Ruhelosigkeit konnte Mitleid erregen — wenn man sie reden hörte, wußte man, ohne daß sie es zu erwähnen brauchte, daß sie bis zum Wahnsinn an Schlaflosigkeit litt und sich in Sorgen, Kombinationen und fehlgeschlagenen Hoffnungen verzehrte . . ." (Ges. W. Bd. II, S. 144.) — Eine Frau also, die man sich ganz gut als Patientin eines Nervenarztes vorstellen kann. Von der Verfasserin des Tagebuchs eines jungen Mädchens heißt es: „Es ist ihr Nervensystem das feinste und komplizierteste, das sich denken läßt" . . . („Loris", S. 78), über die Menschen in Ibsens Dramen: „Sie denken übers Denken, fühlen sich fühlen und treiben Autopsychologie" . . . („Loris", S. 175), ein Typus, der auch im Werk Hofmannsthals nicht selten ist und unter dem leidet, was in einer Kritik über D'Annunzio „Katzenjammer der Neurose und Reflexion" genannt wird. — Im „Brief des Lord Chandos" und in jenem des Zurückgekehrten, „Die Farben", gehen die imaginären Briefschreiber an den Versuch, ihre eigenen, wieder sehr verwickelten seelischen Zustände zu analysieren. Man lese etwa die Stelle: „Durch tausend wirre gleichzeitige Gefühle und Halbgefühle schleifte sich mein Bewußtsein ekelnd und schwindend hin: ich glaube, ich habe in diesen Augenblicken alles noch einmal denken müssen, was ich seit meinem ersten Schritt in Europa gedacht und dazu alles, was ich hinabge-

drängt hatte ..." („Die Farben", Ges. W. Bd. II, S. 209). Oder man beachte wie in dem Aufsatz „Die Wege und die Begegnungen" (Ges. W. Bd. III, S. 173) von einer vergessenen Vorstellung gesprochen wird: „... irgendwo in mir, bei den Dingen, die ich erlebt habe, bevor ich drei Jahre alt war, und von denen mein waches Erinnern nie etwas gewußt hat, bei den Geheimnissen meiner dunkelsten Träume, bei den Gedanken, die ich hinter meinem eigenen Rücken je gedacht habe, wohnt nun dieser Agur — und wird vielleicht eines Tages heraufsteigen wie ein Toter aus einem Gewölbe, wie ein Mörder aus seiner Falltür, und sein Wiederkommen wird seltsam sein . . ."

Nicht nur das, wovon hier gesprochen wird, sondern auch die dabei gebrauchte Terminologie weist offenbar auf Kenntnis jener psychologischen Strömung, deren Eigenart es gerade ist, den Traum zu ihrem wichtigsten Untersuchungsobjekt und -mittel zu benützen.

Mit viel Verständnis ist auch die Psyche der „Färberin" in der „Frau ohne Schatten" dargestellt, mit dem Zartgefühl des selber feinnervigen Menschen. 1921 stellt die Neigung zu seelisch feingliedrigen, etwas nervösen Typen eine Gestalt wie den „Schwierigen" in den Mittelpunkt eines Lustspiels. Auch an dieser Figur werden nervöse Eigenheiten und Hemmungen aufgezeigt. Der Weltkrieg wird als Verursacher seelischer Kuriositäten angeklagt, er härtet gewisse Wesen nicht ab, im Gegenteil — „das macht einen ja nicht weniger empfindlich, sondern mehr . . ." (Bd. IV, S. 273). Diese Empfindlichkeit steigert sich ins Krankhafte: „Mir können über eine Dummheit die Tränen in die Augen kommen — oder es wird mir heiß vor gêne über eine ganze Kleinigkeit, über eine Nuance, die kein Mensch merkt, oder es passiert mir, daß ich ganz laut sag', was ich mir denk — das sind doch unmögliche Zuständ, um unter Leut zu gehen" — dieser „Schwierige" funktioniert übrigens bei einer sich sehr kompliziert gebenden, aber in Wirklichkeit ziemlich einfach zu deutenden Frau als eine Art Seelenarzt in Herzensangelegenheiten. (Es läge hier der Keim zu einer Parodie auf gewisse Freudjünger — wenn man boshaft sein wollte!)

Das Interesse, das sich — wie alle diese Beispiele zeigen — mehr dem Angekränkelten und Nervenzarten zuwendet, betont zugleich jene Erscheinungen daran, welche im Traum eine Rolle spielen. An Frau von Murska wird z. B. folgendes herausgehoben: „Die meisten ihrer Urteile, ihrer Begriffe waren eigenartig und von einer großen seelischen Feinheit; aber sie hatten so ziemlich immer den falschesten Bezug . . ." (Bd. II, S. 144). Wer sich einigermaßen in der Traumpsychologie auskennt, weiß, daß der „falsche Bezug" einer seiner Grundelemente ist. Es scheint mir nicht zufällig, daß gerade diese traumverwandte Eigentümlichkeit hervorgehoben wird, ein zweiter ähnlicher Akzent läßt auf bewußte Absicht schließen. S. 146 heißt es: „... die Einfälle der Frau von Murska fußten nie ganz im Unrealen, sie verknüpften nur in sonderbarer Weise das Wirkliche, Gegebene mit dem, was ihrer Phantasie möglich oder erreichbar schien", dies scheint mir sehr deutlich die Vorstufe zu bilden zum eigentlichen Gestalten von Träumen, deren naturwahre Zeichnung gerade durch geschicktes Verbinden von Wirklichkeit und Einbildung erreicht wird, wie es etwa im „Prolog" zur Frau im

Fenster geschieht. Aehnliche Heraushebung erfahren auch andere Erscheinungen, die an den Traum erinnern, z. B. in der „Frau ohne Schatten" das aufsteigende Gefühl der Kaiserin, ein unerwartetes Ereignis seit ihrer Wiege gewußt zu haben (Bd. II, S. 10). „Mir ist . . . ich weiß es von der Wiege an, vielleicht hat es mein Vater mir, als ich schlief, ins Ohr geraunt, wehe mir, daß ich es habe vergessen können". Auch S. 22 — die Färberin hat ein ähnliches Gefühl, Gegenwärtiges vorempfunden zu haben. Solch traumverwandtes Spiel des Unbewußten scheint auch das Empfinden des Kaufmanns im „Märchen der 672. Nacht" zu sein, wenn er glaubt, eine bestimmte Straße zu kennen, ohne daß er sie jemals sah: „Er stieg weiter und kam oben in ein Viertel, das er sich nicht entsinnen konnte, je gesehen zu haben. Trotzdem kam ihm eine Kreuzung niederer Straßen plötzlich traumhaft bekannt vor". (Bd. II, S. 131.)

Was wunder, wenn bei dieser Richtung des psychologischen Interesses endlich der Traum selber mit Vorliebe gestaltet wird. Das Motiv findet sich sowohl im Früh- als auch im Spätwerk Hofmannsthals — ich nenne den Traum im „Weißen Fächer", der dem Dramolet den Namen gibt, jenen im „kleinen Welttheater", vom „jungen Herrn" erzählt, den „Traum von großer Magie", den umfänglichsten im „Prolog" zur Frau im Fenster, die Träume des Oedipus, in der „Frau ohne Schatten", im „geretteten Venedig", im „Turm" etc. Eine genaue Aufreihung kann man nicht geben, da Hofmannsthal an gewissen Stellen unklar läßt, ob es sich um das Traummotiv im eigentlichen Sinne handelt — z. B. im Gedicht „Erlebnis". Die Traumreihe ist nicht monoton, sondern recht bunt gehalten. In „Der Sohn des Geisterkönigs" (Rodauner Nachträge, II. Teil, S. 72) treten vier Träume als Gestalten auf, — Personifikationen verschiedener Traumtypen.

Der prophetische, der bedrückende, der erinnernde, der Wunschtraum, der Angsttraum — sie alle sind im Werk Hofmannsthals vertreten. Das Schablonenmäßige ist vermieden durch eingehende Kenntnis um die verschiedensten Wendungen und Erscheinungsformen. Innerhalb des Wahrtraumes z. B. werden zwei Differenzierungen gezeigt — der prophetische Traum, der wichtige Ereignisse vorausnimmt und jene eigentümlichen Träume, die ein Vorauserleben ganz nebensächlicher, alltäglicher Situationen sind. Ein solcher Traum ist z. B. derjenige des jungen Herrn.[1]) Er sieht im Traum den Brunnen, an dem er im Jagen vorbeikommt.

Man warf Hofmannsthal des öfteren vor, daß seine Dichtung sozusagen nur auf Bildungserlebnisse zurückgehe. Seiner Traumgestaltung muß aber naturgemäß das Urerlebnis und die persönliche Erfahrung zugrundeliegen.

Wenn man Hofmannsthals psychologische Neigungen und Traumgestaltungen betrachtet, so sieht man zweifellos Verbindungslinien zur Psychoanalyse. Allein die Auffassungen Hofmannsthals und Freuds gehen offenbar doch sehr weit auseinander, so weit die künstlerische und analytische Erfassung auseinandergehen. Hofmannsthals

---

[1]) „Das kleine Welttheater", I. Bd. S. 82 u. 83.

Werk betont wohl die Mächte des Unbewußten und wie verräterisch sie sind; so hält etwa Torbern im „Bergwerk zu Falun" dem sich sträubenden Elis entgegen: „Doch sinds des Herzens tiefgeheimste Wünsche, die sich dem unbewußten Mund entringen". (I, 274.) Doch ebenso beachtenswert scheint mir die Stelle im „Prolog" zur Frau im Fenster, wo es bezülich des Traumes heißt:

„Du meinst, es war auch ein Bild im einzelnen, ein
Großes Gleichnis? Vielleicht, vielleicht auch nicht."

Von der förmlichen Deutungsmanie der Psychoanalyse und ihrem oft verblüffend unerschütterlichen Glauben an die eigenen Symbollösungen wird hier bescheiden abgebogen. Hofmannsthal lehnt als Künstler die Analyse von Symbolen überhaupt ab — vergleiche das „Gespräch über Gedichte" [1]) — und sieht die Zergliederungssucht der Modernen als Schwäche: „Situationen sind symbolisch; es ist die Schwäche der jetzigen Menschen, daß sie sie analytisch behandeln und dadurch das Zauberische auflösen". (Buch der Freunde S. 11.) Freud hingegen gesteht, daß er sich ein Kunstwerk „begreiflich" machen muß: „Wo ich das nicht kann, z. B. in der Musik, bin ich fast genußunfähig. Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, daß ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift". (Abhandlung über den Moses des Michelangelo). — Es fragt sich, ob Hofmannthal durch die Anerkennung des Inkommensurablen im Traum der Wahrheit nicht näher steht als die Analysierungsversuche an einem der genauen Kontrolle sich entziehenden Objekt. Jedenfalls läßt er auch die Marschallin im „Rosenkavalier" ganz unabhängig von der „Psychoanalyse träumen — ihr Angsttraum vom heimgekehrten Manne kann mit dem besten Willen nicht als verkappter Wunschtraum bezeichnet werden. Auch hier beweist er, daß der Dichter in der Psychologie dem Wissenschaftler nicht selten überlegen ist, weil er mit dem Lebendigen, nicht mit dem System verknüpft ist.

Allein die genaueste Kenntnis der Traumpsychologie würde noch nicht genügen, Träume als künstlerische Gebilde in Worte zu fangen — dies gelingt erst einer jeden Nuancierung fähigen, vollkommen schmiegsamen Sprache. Das Verhältnis der Dichter zu ihrem Ausdrucksmittel kann unendlich verschieden sein — bei den einen ist die Sprache die Magd, welche möglichst unauffällig ihre Arbeit zu tun hat. Bei Hofmannsthal rückt sie in den Vordergrund. Das zweckmäßige Verhältnis wandelt sich ihm in ein inniges: „Die Sprache an sich und zwecklos, soll und kann Gegenstand und Ausdruck einer Kunst sein . . ." (Bd. III, S. 142.) So kann er bewundernd feststellen: „Die Sprachen gehören zu den schönsten Dingen, die es auf der Welt gibt." (Bd. III, S. 135.) Dennoch wird die Sprache nicht eitel und herrschsüchtig in seinem Werk. Sie bleibt in der ihr gemäßen und deshalb schönen Dienstwilligkeit, sobald man sie als Voraussetzung, Begleiterscheinung und Folge der Traumformung in Sicht bekommt.

---

[1]) II. Bd. S. 220.

Es muß Hofmannsthal geradezu gereizt haben, sein angeborenes Können an einem sprachlich sehr anspruchsvollen Motiv zu steigern und zu messen. Nirgends bietet sich ihm so die Gelegenheit, jene Zauberkaft, von der er im „Traum von großer Magie" (Bd. I, S. 17) erzählt, spielen zu lassen. Wenn es vom Magier bewundernd heißt: „An ihm sah ich die Macht der Schwere enden", und wenn in den „Wegen und Begegnungen" das „Geheimnis des Fluges" verehrt wird — in diesem Aufsatz, der mit der Erzählung eines Traumes endigt, greifbar nicht, aber gefühlsmäßig Flug und Traum zusammenhängend, — dann ahnen wir, welche lockende Forderung ihm das Traummotiv stellt: Ueberwindung der Schwerkraft, von der auch die Worte erfüllt sind.

Oefters spricht sich Hofmannsthal eingehend über die Sprache aus, am einläßlichsten in den beiden Aufsätzen „Französische Redensarten" und „Schöne Sprache" (III. Bd.); sehr bedeutsam auch in der Einleitung zu den Märchen aus 1000 und einer Nacht (III. Bd.) und in den beiden erfundenen Briefen, dem des „Lord Chandos" und dem des „Zurückgekehrten" (Bd. II). Aus allen diesen Aeußerungen läßt sich eine merkwürdige Gleichrichtung mit dem psychologischen Interesse des Dichters aufzeigen. Wie letzteres sich besonders den Traumelementen zuwendet, so spürt der Sprachsinn Hofmannsthals an den Worten alles Traumbetonte auf. In der oben schon erwähnten Rede spricht P. Valéry über den Unterschied von Poesie und Prosa im Sprachstil. Als Angehöriger der Nation, der Boileau die carté als erstes Gebot empfahl, sieht auch Valéry für die Prosa die fortschreitende, zielbewußte Linie als Symbol. Halten wir dagegen die Stelle Hofmannsthals aus dem „Brief des Zurückgekehrten": „...So gehts mir mit der Sprache: ich kann mich nicht festketten an eine ihrer Wellen, daß es mich trüge, unter mir gehts dahin und läßt mich auf dem gleichen Fleck." (II, 216.) Stärker könnte der Unterschied zweier entgegengesetzter Sprachgefühle nicht hervortreten. Dort: zielhafte Linie, hier: ein Schaukeln auf wechselnder Woge.

Als schmerzlich wird die Erkenntnis dieser Sprachweite im Brief des Zurückgekehrten empfunden — im Brief des Lord Chandos klingt aus einer ähnlichen Aeußerung erschrecktes Befremden, ja leises Grauen: „Die abstrakten Worte, denen sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. Es begegnete mir, daß ich meiner vierjährigen Tochter Katharina Pompilia eine kindische Lüge, deren sie sich schuldig gemacht hatte, verweisen und sie auf die Notwendigkeit, immer wahr zu sein, hinführen wollte, und dabei die mir im Munde zuströmenden Begriffe plötzlich eine solche s c h i l l e r n d e Färbung annahmen, und so i n e i n a n d e r ü b e r f l o s s e n, daß ich den Satz, so gut es ging, zu Ende haspelnd, sowie wenn mir unwohl geworden wäre und auch tatsächlich bleich im Gesicht und mit einem heftigen Druck auf der Stirn, das Kind allein ließ . . ." (S. 180, Bd. II.) Und weiter heißt es von den Worten: „Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt . . ." Hier wird nicht nur von ziellosem Schaukeln gesprochen, sondern das Aussprechen von Worten in

einem Atem mit der Lüge genannt. Das Wellenspielbild scheint die harmlose Vorstufe zu diesem ins L e e r e führenden W i r b e l. Beides — Lüge wie Landung im Leeren sind traumverwandte Momente des Sprachlichen. Sie rufen an dem Betroffenen Krankheitserscheinungen hervor — und wohl könnte dieser Einblick in unheimliche Untiefen für einen Dichter die Krankheit zum Tode werden, indem sie ihm das Wort abschneidet. Die beiden Briefe sind nicht die ersten Einbrüche — schon im „Kaiser und die Hexe" ist die Krisis angedeutet.

Die Traumgestaltung erscheint mir unter anderm als Ausbiegung vor dieser Gefahr und als positiver Ausbau von Kräften, die in sich negative Tendenzen bergen. So findet sich denn neben den zitierten Aeußerungen des Grauens — in denen sich eine bestimmte Entwicklung ankündet (siehe II. Teil) — auch unverhohlener Ausdruck der Freude über ganz dieselbe Erscheinung. Positiv gewertet wird die Vieldeutigkeit der Sprache in „Tausend und einer Nacht" III. Bd., S. 104: „.... dies Geheimnisvolle, das uns beim höchsten gehäuften Lebensanschein von jeder Beklemmung, jeder Niedrigkeit entlastet, ist das tiefste Element morgenländischer Sprache und Dichtung zugleich: daß in ihr alles Trope ist, alles Abteilung aus uralten Wurzeln, alles mehrfach denkbar, a l l e s s c h w e b e n d. Die erste Wurzel ist sinnlich, primitiv, konzis, gewaltig, in leisen Ueberleitungen gehts von ihr weg zu neuen verwandten, k a u m mehr verwandten Bedeutungen; aber auch in der entferntesten tönt etwas nach vom Urklang des Wortes, schattet noch wie in einem t r ü b e n S p i e g e l das Bild der ersten Empfindung ..." und nun wird nicht nur die Folge dieser Vieldeutigkeit herausgehoben, sondern wir erhalten zugleich eine Analyse des Traumhaften, das in sich die Elemente des Schwerlosen, Geheimnisvollen und Intuitiven enthält: „... in einer schrankenlosen Gegenständlichkeit der Schilderung scheint die Materie überwuchtend auf uns einzudringen: aber was uns so nahe kommt, daß es uns beleidigen könnte, wofern es nur auf den nächsten Wortsinn beschränkt wäre, löst sich vermöge der Vieldeutigkeit des Ausdrucks in einen Z a u b e r n e b e l auf, daß wir hinter dem nächsten Sinn einen anderen ahnen, von dem jener übertragen ist. Den eigentlichen, ersten verlieren wir deswegen nicht aus dem Auge; aber wo er gemein war, verliert er sein gemeines Geheimnis, und oft bleiben wir mit dem aufnehmenden Gefühl in der Schwebe zwischen dem, was er versinnlicht und einem Höheren dahinter, das bis zum Großartigen, zum Erhabenen uns b l i t z s c h n e l l h i n l e i t e t". Allerdings handelt es sich hier um die morgenländische Sprache — aber dies ändert wesentlich nichts, denn die Charakterisierung bezieht sich ja auf die Uebersetzung. Und übrigens zeigt der Aufsatz „Französische Redensarten", daß Hofmannsthal bei den Sprachen im allgemeinen das Traumähnliche in erster Linie empfindet. Hier wird nicht nur das Geheimnisvolle und Atmosphärische, das über sprachlichen Beziehungen liegen kann, betont, sondern die Sprache erscheint als geistiger Raum, in dem Worte und Wendungen eigentlich wie in einem Schauspiel zu einanderstehen und gegenseitig wirken; ihr Zauber liegt „in den Wendungen, in der unübertragbaren Art, wie die Worte nebeneinander gestellt werden, wie sie aufeinander hindeuten, einander verstärken und verwischen, miteinander s p i e l e n, ja sich v e r s t e l l e n

und eines anderen Maske vornehmen, wechselweise einander ihrer ursprünglichen Bedeutung entfremdend" (III, S. 136). Also nicht das einzelne Wort mit seiner mehr statistischen Schönheit, sondern die Dynamik des Bezugs entzückt den Dichter. Die Vorstellung eines Marionettentheaters steigt in uns auf.

Sicher liegt schon in dieser Sprachauffassung der Keim zur lyrisch-dramatischen Mischung, wie sie Hofmannsthal in seinen „kleinen Dramen" in einzigartiger Weise gibt. — Das märchenhafte Verwandlungsvermögen der Sprache tut sich am meisten kund, wenn es uns in einer fremden Sprache zur Verfügung gestellt wird: „Wer eine fremde Sprache nach ihrem Geist spricht, steht zwar in derselben Welt wie früher, dieselben Menschen stehen um ihn, und an seinem Schicksal ist nichts verändert, aber es ist als wäre ihm ein Zauberring an den Finger geschoben, und er sieht alle Dinge um ein Etwas verändert, ja wenn er mit Fremden Reden über sein Leben austauscht, Vorsätze oder Gesinnungen ausspricht, geht durch alles ein Zauber hin, der das Gewicht der äußeren Dinge verringert, das Bewußtsein des eigenen Selbst aber wie mit einem Panzer von Kraft und Mut umgibt." (S. 137, III. Bd.)

Amüsant ist die Wertung, welche der Dichter dem Philologen und dem Sprachlehrer zuteil werden läßt. „Diejenigen, welche alle Sprachen so lehren, als ob sie tot wären, nennt man Philologen . . ."[1]) eine für viele Fälle — glücklicherweise nicht für alle — sehr treffende Formulierung! — Dem Sprachlehrer hingegen räumt Hofmannsthal den Ruhm ein, daß er die tötende Analyse umgehe und den Sprachgeist mitzuteilen gewillt sei. „Dieser Zauberring, den man nur anzustecken braucht, um ein verwandeltes Bild der Welt und des Lebens zu besitzen, geht ziemlich selten von der Hand eines gelehrten Philologen an die seines fleißigen Schülers über, denn meistens besitzt ihn keiner von beiden, aber der Sprachlehrer hat ihn fast immer aus der Hand des Lebens bekommen und kann ihn wieder auf einen andern Finger schieben, am leichtesten auf den eines Kindes. Denn eine Sprache in ihrem Geiste zu sprechen, das ist alles: „Das ist die Prinzessin, deren seidenes Kleid durch die dicke Hecke der unregelmäßigen Zeitwörter schimmert . . ." (S. 138, III.) Mit dieser letzten Wendung rückt Hofmannsthal auch für das Sprachliche Traum und Märchen zusammen, in dem er für das traumverwandte Element ein Märchenbild gebraucht, wie es schon im „Zauberring" anklingt und an den Beginn des Aufsatzes gestellt wird: Die Sprachen sind „wie wundervolle Musikinstrumente, die unsichtbar immerfort neben uns herschweben, damit wir uns ihrer bedienen . . ." (S. 135, III.)

Hand in Hand mit dieser Herausschälung des Traumhaften in der Sprache geht die Lust und Fähigkeit, sie selber in dieser Richtung zu steigern, das begrifflich Starre durch Biegsamkeit zu überwinden, einzelne Worte überhaupt nicht in erster Linie als Sinnträger aufzufassen — z. B. im „Lebenslied", sondern wie farbige und singende

---

[1]) S. 135, III. Bd.

Wunderkugeln steigen zu lassen — völlig als Schau- und Hörspiel. Will man diese Gebilde begrifflich fassen, zerplatzen sie wie Seifenblasen. So gewinnt Hofmannsthal das schwebende Wortgefüge, indem sich der Traum entfalten kann, ohne erdrückt zu werden. Die näheren Belege dafür bringt der nächste Abschnitt.

3.

Der psychologischen Einsicht gemäß und durch die vollkommene Sprachbeherrschung ermöglicht, werden hauptsächlich drei Momente zur Herausgestaltung des Traummotivs akzentuiert: Das Geheimnisvolle, das Ineinander von Realem und Irrealem, das Bewegte. Sie werden so konstant verwendet, daß man sie wohl zu den Grundzügen einer eigentlichen Traumtechnik zählen darf.

Es wurde bereits gesagt, wie eine eindeutige Aufreihung der verschiedenen Traumgestaltungen im Werk Hofmannsthals unmöglich ist. Schon hier setzt die Verschleierung ein. Das Gedicht „Erlebnis" I. Bd. S. 4 können wir als dichterische Vision auffassen oder als Traum. Schon die ersten beiden Zeilen, welche den Ausdruck „Tal der Dämmerung" bringen, lassen die Vorstellung eines leichten Entschlummerns aufsteigen. Fast eindeutig scheint die folgende Wendung:

„Mit silbergrauem Duft des dunklen Tales
Verschwammen meine d ä m m e r n d e n Gedanken
Und still versank ich in dem webenden,
Durchsichtigen Meere und verließ das Leben . . ."
(I. Bd. S. 4),

indem der Schlaf ja durchaus als dieser dem Tod ähnlichen Zustand gilt. Auch die Stelle:

„Und dieses wußt ich,
Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wußt es . . ."

erhält vom Traumpsychologischen her ihre besondere Schwingung. Vor allem aber das alles überschattende Bild im Schlußteil, das so selbstherrlich und losgelöst aufsteigt, wie eben im Traum irgend eine Vorstellung plötzlich dominiert — etwa der Ausschnitt einer Landschaft, der unvermittelt bildmäßig den Traumblick völlig ausfüllt. Auch die Projektion des eigenen Ich des Schiffers in die Kindergestalt am Ufer ist ganz traumartig, erlebt man doch vor allem im Traum das Doppelgängertum. — Trotzdem darf das „Erlebnis" nicht einfach als Traumerlebnis bestimmt werden — die Frage darnacht bleibt offen. Geht man der Wirkung dieser Zweideutigkeit auf das Gefühl nach, so spürt man, wie gerade diese bloß mögliche, nicht notwendige Interpretation das Traumhafte reizvoll hervorhebt. Unterstrichen wird das Geheimnisvolle noch durch das Motiv der „fremdgeformten" Riesensegel — von diesem einzigen Ausdruck weht schon eine ganze Wolke des Geheimnisvollen über das Gedicht hin.

Die Frage, ob Traum oder nicht, bleibt ebenso offen bezüglich des „Bergwerks von Falun". Die ganze Bergwerksscene kann als

Traum interpretiert werden. Die scenische Bemerkung scheint dies allerdings eher zu verneinen (I. Bd. S. 290); denn obwohl die Bühne nach dem Gespräch der Königin mit Elis verwandelt wird, sieht man im folgenden diesen nicht einfach schlafend liegen, sondern er „taucht aus dem Erdboden empor" — allerdings „l i e g e n d" mit „g e s c h l o s s e n e n A u g e n". Das Wunderbare vermischt sich hier mit dem Traumhaften.[1])

Besonders stark scheint mir das Geheimnisvolle, eindeutiger Klarheit Widerstrebende im Gedicht „Ein Traum von großer Magie" zum Ausdruck zu kommen. Nicht nur die Figur des Magiers ist in eine unfaßliche Atmosphäre gerückt — man denke etwa an das königliche Haar" — eine unbestimmte Vorstellung, die sich nicht begrifflich und nicht anschaulich, sondern ganz gefühlsmäßig auswirkt. Am stärksten trägt der Schluß den Stempel des Zweideutigen. Er soll eigentlich die Deutung des Traumes geben, hält sich aber durch das groß geschriebene „Er" mit seiner grammatisch unbestimmten Beziehung wohl bewußt in rätselvoller Verschleierung:

„Cherub und hoher Herr ist unser Geist —
Wohnt nicht in uns, und in die obern Sterne
Setzt er den Stuhl und läßt uns viel verwaist;
Doch Er ist Feuer uns im tiefsten Kerne.
— So ahnte mir, da ich den Traum da fand —
und redet mit den Feuern jener Ferne . . ." (Bd. I S. 17)

Bei erstmaligem Lesen wird man sich stutzend fragen: Wer — Er? Mir scheint die Schwierigkeit bewußt das Analysierende einer Deutung umgehen zu wollen.

Auch die Composition des Aufsatzes: „Die Wege und die Begegnungen" (Bd. III S. 173) hebt uns das Moment des Geheimnisvollen entgegen: Schon zu Beginn der Hinweis auf die eigenhändig geschriebenen Zeilen, deren Entstehung sich der Schreiber aber nicht entsinnen kann und die ihm nun völlig fremdartig entgegenblicken — auch in einer fremden Sprache geschrieben sind. Dann das allmähliche Emportauchen der Gestalt jenes ins Unterbewußte gesunkenen Agur, dessen Name nur dem Erinnern festgehalten wurde und nach dessen Gesicht gefragt wird: „Aber wer ist Agur, der in mir lebt mit seiner lebendigen Rede? Soll ich wirklich in mir sein Gesicht nicht sehen können"? Der rätselvolle Name ohne Gesicht wird nun in Verbindung gebracht mit der Erscheinung aus einem Traum. Dieser Traum wieder ist nichts als Pantomime, die Gestalt, um die es sich handelt, ist ohne Namen und herrscht über ein namenloses Volk — erst nach dem beinahe fühlbaren Abtasten, und dadurch Hervorgerückten des Rätselvollen, wird der Traum selbst — einer der schönsten — erzählt. Der Schluß bringt dann die blitzhaft in das Herumraten einschlagende Erkenntnis: „Dieser Mann und kein anderer war Agur" — die knappe Lösung einer dunklen Spannung, die durch den ganzen Aufbau bezweckt wurde —

---

[1]) In E. T. A. Hoffmanns „Die Bergwerke von Falun" ist die Szene, die in Hofmannsthals „Vorspiel" ausgebaut wird, als T r a u m vorgebildet.

fast ans Prinzip der Verschleierungen in einem Kriminalroman erinnernd, wo die Lösungen ebenso bündig erfolgen — aber hier auf eine künstlerische Ebene gerückt.

„Das ist die Lehre der verschlungnen Gänge,
Das ist die große Kunst des Hintergrundes
Und das Geheimnis zweifelhafter Lichter . . ."

Es scheint, als ob in diesen Versen aus „Tod des Tizian" das Formprinzip des Helldunkels, in dem ein großer Reiz des Traumes liegt, ausgedrückt werde. Die „zweifelhaften Lichter" spielen auch um den „Prolog zur Madonna Dianora" und zwar schon in die Einleitung hinein, welche der ausführlichen Traumerzählung vorangeht.

„Wir hatten ein Gespräch,
Aus dem v o n d u n k l e n u n d v o n h e l l e n Flammen
Ein s c h w a n k e s Licht auf v i e l e Dinge fiel
Und unter diesem s c h a t t e n h a f t e n Treiben
Las ich mein Stück . . ."

Dies schafft vorzüglich die Atmosphäre, die sich im Verlauf des Prologs ganz zum inkommensurablen Traum verdichtet. Aehnlich wie im „Traum von großer Magie" werden am Schluß einige Anhaltspunkte zur Deutung gegeben; aber während dort das Zweideutige mehr zwischen den Zeilen lag, endet der Dichter hier mit der offenen Frage des Zweifels. „Geheimnis ist der Schönheit schönstes Kleid",[1]) lautet die Formulierung Hofmannsthals, welche das Leitmotiv zur Traumgestaltung genannt werden dürfte. Es weist uns in die Romantik.

Doch weist uns ein zweites Mittel mehr ins Gebiet des Realistischen — die Verknüpfung des Trauminhalts mit der Wirklichkeit, wodurch der Gefahr, im Allegorischen zu erstarren, ausgebogen wird. Auch dieses Moment wirkt sich wohl am stärksten im Prolog zur Madonna Dianora aus — der ganze Trauminhalt steht ja in Bezug mit dem soeben vorgelesenen Werk „Die Frau im Fenster". Der Augenblick des Erwachens zeigt am sichtbarsten das Ineinanderfließen von Traum und Wirklichkeit, das dem ganzen Gedicht überhaupt eine fast naturalistische Note gibt. Man spürt sie am besten durch Vergleichung mit dem Traum von großer Magie. Der Unterschied ist durch den Gehalt bedingt: im Prologtraum wird das künstlerische Schaffen mehr in psychologischer Richtung beleuchtet, im Traum von großer Magie rückt es ins Metaphysische. Zwar fehlt die zum Lebendigen beitragende Mischung auch hier nicht ganz, indem wenigstens der Ort des Einschlafens gezeigt wird — ein Pavillon, dessen 4 Türen geöffnet sind. Die Vorstellung eines heißen Sommertags, der zum Einschlafen drängt, steigt in uns auf, wenn auch die Situation sofort in den Traum selber verschwimmt. Sehr eigentümlich scheint mir der ähnliche Eingang zum Traum vom Wüstenkönig Agur: S. 76 Bd. III „Dies war der Traum. Ich lag und war müde von einem weiten Weg über Berge. Es war noch Sommer, aber gegen Ende des Sommers, und als mitten in der Nacht

---

[1]) Vorspiel zur Antigone im Band „Gedichte u. kleine Dramen".

ein Sturm die Balkontür aufriß und der See heftig rauschend gegen die Pfähle schlug, sagte ich mir, halb im Schlaf: „Das sind die Herbststürme". Und zwischen Schlaf und Wachen durchfloß mich ein unbeschreibliches Glücksgefühl über die Weite der Welt. In dieses Gefühl versank ich wie in eine weiche dunkle Welle und war sogleich mitten im Traum und war draußen und droben in der halberleuchteten fahlen Nacht, im Sturm, auf dem weiten Abhang eines großen Berges".

„Dies war der Traum" ist offenbar zu früh eingesetzt. Aus Ungenauigkeit, oder aus Absicht? Letztere würde auf das Moment des Unklaren zielen, indem die Grenze zwischen Wachen und Schlaf verwischt wird. Oder steht der Einsatz an richtiger Stelle, und wir erhalten zwei Traumebenen — die eine mit dem Bild des Einschlafens, die andere mit dem großen Traum? Auch dann käme die Verknüpfung mit dem Wirklichen, wenn auch nur als Spiegelung zum Ausdruck — die sturmbewegte Nacht und das Empfinden der Weite bereiten das Bild des aufbrechenden Volkes in der Wüste vor.

Ganz in den Vordergrund gerückt wird das Moment der Verknüpfung im „Weißen Fächer". Der Traum wäre ohne das Wissen um seinen Zusammenhang nicht deutbar — er ist nicht ein in sich ruhendes Gebilde, wird also wieder realistisch aufgefaßt. Mit Recht begreift die Dienerin nicht, worüber Miranda sich so bekümmert, und erhält zur Antwort: „Du weißt nicht, womit das zusammenhängt".[1])

Im Traum des jungen Herrn — im kleinen Welttheater — ist ähnlich wie im Prologtraum der erste Augenblick des Erwachens als Ineinanderfließen von Traum- und Wirklichkeitsbild gezeigt.

„Und so erwachte ich und fühlte noch den Traum
Wie dunkle Spinnweb um die Stirn mir hängen . . ."
(Bd. I S. 82)

Fast ganz ausfüllend erscheint hier aber die Betonung des Bewegten — des übersteigerten Bewegten, wie es dem Traum eigen ist. Es wird hier durch das Bild einer Jagd in den Traum gebracht, gemäß dem Aufzug des jungen Herrn mit einem Pferd.

„. . . vor mir der dichte Wald
War angefüllt mit Leben, überschwemmt mit Wild,
Das lautlos vor mir f l o h. Nichts als das Streifen
Der Felle an den Bäumen und das f l i n k e L a u f e n
Von tausenden von K l a u e n und von H u f e n . . ."
(Bd. I S. 82)

Das Beispielt zeigt, wie fast jedes Wort das Bewegte betont — die Verben fliehen, streifen, laufen — streifen verstärkt durch „nichts als", laufen durch das Adjektiv flink, das logisch unberechtigt ist, dann die Nennung des Bewegungswerkzeugs: Klauen und Hufe, verstärkt durch „tausende von". — Aehnlich kommt die Bewegung im „Traum von großer Magie" am Anfang durch laufende Tiere zum Ausdruck:

---

[1]) I. Bd. S. 167.

„Und früher liefen schon geschirrte Pferde
Hindurch und Hunde eine ganze Schar
An meinem Bett vorbei . . ." (I. Bd. S. 17)

Schon in der zweiten Strophe bringt die durchziehende Luft ein Bewegtes, das über das Tierbild in der Gestalt des Magiers als Beschwingtheit fortwirkt: hinter ihn wird die Mauer in ein Meer gelöst, der feste Boden fließt unter seinen Fingern —

„Und wie tief unten sich die Erde kühlte,
Das Dunkel aus den Tiefen aufwärts drang,
Die Nacht das Laue aus den Wipfeln wühlte,
Genoß er allen Lebens großen G a n g ,
So sehr, daß er in großer T r u n k e n h e i t
So wie ein Löwe über Klippen s p r a n g . . ."

so schließt die Traumerzählung mit einer Strophe, deren 3 Zeilenenden wieder das Bewegte hervorheben. — Auch der Traum vom Wüstenpatriarchen Agur geht ganz im Bewegten auf und fügt sich so dem Aufsatz, der „die Wege und die Begegnungen" betitelt ist und schon damit auf dasselbe hinweist, verstärkend ein. Die Einleitung des Traums bringt den Sturm als bewegendes Moment, dessen Funktion durch die aufgerissene Balkontür deutlich wird. Der Traum selber zeigt ein N o m a d e n v o l k und zwar im Augenblick des A u f b r u c h s. Die jagenden Wolken vervollständigen das Bild der Unruhe, das umso bewegter erscheint, durch den Hintergrund der Nacht, die an sich den Gegenpol der Ruhe birgt. — Im „Erlebnis" gleitet ein Schiff unaufhaltsam vorbei — es fällt auf, wie fast überall bei den Traumbewegungen das Lautlose erwähnt wird — dadurch auf das Körperlose, Unwirkliche der Traumwelt hindeutend. — Der Prologtraum ist unaufhaltsame Bewegtheit, eine Fahrt durch alle möglichen Tiefen und Untiefen reiht Bild zu Bildern, die kaleidoskopartig wechseln.

Natürlich kommt auch das Zwangartige des Traumes zur Erwähnung und Darstellung, z. B. im „Erlebnis" und in „Die Wege und die Begegnungen". Doch spielt es eine verhältnismäßig kleine Rolle.

Was die äußere Form, die Versform betrifft, so wird durch unregelmäßigen Bau, Verschleifungen, Angleichung an die Prosaform das Realistische verstärkt und die Gefahr der Allegorisierung vermieden.

Farbeneindrücke vermittelt der Traumtod im „Erlebnis":

„Wie wunderbare Blumen waren da
Mit Kelchen dunkelglühend! Pflanzendickicht.
Durch das ein g e l b rot Licht wie von Topasen,
In warmen Strömen drang und glomm . . ."
. . . . . .
Mit g e l b e n Riesensegeln gegen Abend
Auf dunkelblauem Wasser . . ." (Bd. I S. 4)

Es scheint, als ob Gelb für das Traummotiv eine besondere Vorliebe genieße. So trägt z. B. auch Agur ein g e l b e s Lendentuch, und zwar ist es von einem unbeschreiblichen Gelb: „Es war herrlicher als

das Gelb auf alten persischen Kacheln, strahlender als das Gelb der gelben Tulpe".[1]) Und wenn man sich das „königliche Haar" des Magiers vorzustellen sucht, so scheint für dasselbe noch am ehesten dieses seltsame Gelb zu passen.

---

[1]) Bd. III, S. 178.

II. Das Traumhafte.

1.

Die eigentlichen Träume im Werk Hofmannsthals erscheinen als Verdichtung des Traumhaften, das hier näher untersucht werden soll. Wir wenden uns zuerst dem Konkreteren zu, den Gestalten, die als Träger dieses Traumhaften bevorzugt erscheinen.

Sie finden sich vor allem in der großen Gruppe der Aestheten, was die natürliche Folge der im ersten Teil festgestellten Verwandtschaft zwischen Traum und Dichtung ist. Dem träumenden Jüngling erscheint eine Spinne als Symbol der gewalttätigen Wirklichkeit (Bd. I S. 34) und stellt so dem Träumerischen das H ä ß l i c h e als Gegensatz entgegen. Dem Dichter im „Prolog zu einem Puppentheater" erscheint ein häßliches altes Weib und reißt ihn aus seinen Träumen. Das Gedicht „Gesellschaft" das ganz in eine entrückte, traumhafte Sphäre zieht, zeigt eine ästhetisch eingestellte Menschengruppe; ebenso sind die träumenden Schüler Tizians Aestheten. Auch Andrea, Claudio, der Abenteurer — sie alle finden sich auf dieser Ebene, das Kaiserpaar aus der „Frau ohne Schatten" fehlt nicht und auch nicht die Färberin, an welcher das Träumerische deutlich die Färbung der Sehnsucht nach Schönheit trägt: sie erhält deshalb von der Amme den Preis unverwelklicher Jugend in Aussicht gestellt. Nicht die Armut an sich ist es, welche dieses Weib niederdrückt, sondern das Schale, Glanzlose des Alltags — nicht Angst vor der Not, sondern vor der Häßlichkeit des Alltags: „Ich bin wie eine angepflöckte Ziege, ich kann blöken Tag und Nacht", klagt die Färberin, „es achtet niemand darauf, treibt mich der Hunger, so nehme ich mit meinem Munde Nahrung in mich und so lebe ich einen Tag um den andern, und das geht so fort, bis ich dein runzliges Kinn habe und deine rinnenden Augen, ich Unglückselige!" (Bd. II S. 34).

Liest man in Sprangers „Lebensformen" das Kapitel über den ästhetischen Typus, so taucht in uns eine Reihe Hofmannsthal'scher Gestalten geradezu illustrierend auf. Umgekehrt scheint Sprangers Darstellung sehr nützlich zur Interpretation einer Gestalt wie etwa Andrea in „Gestern" oder wie der Abenteurer in „Der Abenteurer und die Sängerin". Bei oberflächlicher Betrachtung erscheinen die beiden Figuren als der dem weltabgewandten Träumer entgegengesetzte Pol der Lebenserfassung mit allen Sinnen — man vergleiche etwa die Worte Andreas:

„Dem Tode neid ich alles, was er wirbt,
Es ist vielleicht mein Schicksal, das da stirbt,
Das andere, das Große, Ungelebte,
Das nicht der Zufall schnöd zusammenklebte.

Darum, Arlette, bangt mir im Genusse,
Ich zage, wenn der volle Becher schäumt,
Ein Zweifel schreit in mir bei jedem Kusse:
Hast du das Beste nicht, vielleicht versäumt?"

(I. Bd. S. 102).

Und doch klingt auch durch diese Verse die von ungezügeltem Genuß erzählen, die Sehnsucht nach Form, nach Lebensform, die hier Schicksal genannt wird. Es ist die Sehnsucht des ästhetisch gerichteten Menschen. Ferner gibt uns dieser Andrea die Anschauung zum Gedanken Nietzsches von der Rechtfertigung der Welt als eines ästhetischen Phänomens. Er führt ihn in Wort und Tat vor — am stärksten durch das Gastmahl, an dem ihm der Fanatiker Marsilio zur Unterhaltung dienen soll:

Ich will dich schützen; hier in meinem Haus,
Von Licht umfunkelt, zwischen Spiel und Schmaus,
Hier sollen sie das Kreuz, die Geißel finden,
Den Totenkopf, in blumigen Gewinden!
Ein Grabesschauer soll den Saal durchfluten,
Und wenn Du weckst die heiligtollen Gluten
Und wenn sie einen Scheiterhaufen schichten,
Aus Blumen, Bildern, Teppichen, Gedichten,
Wenn sie vergessen auf ihr eignes Grauen,
Und taumelnd schlingen einen Büßerreigen . . .
Die Stirnen in den Staub des Bodens neigen,
Zu Füßen Dir die blassen, schönen Frauen . . .!
Ich will Dich schützen . . d e n n d a s m ö c h t i c h s c h a u e n."

(Bd. I S. 107)

Das Aktive fehlt ihm — wie den meisten Aestheten — und zwar so sehr, daß er an eigentlicher Entscheidungsangst leidet, er beneidet seine Freunde um ihr Wollen. „Ich will mein Leben fühlen, dichten, machen", (I. S. 103) bezieht sich lediglich auf die Bildnerkraft seines Gefühls, die ein Umformen alles Objektiven in ein Subjektives ist, nach der bekennenden Frage:

„Ist nicht die ganze ewige Natur
Nur ein Symbol für unsrer Seele Launen?
Was suchen wir in ihn als unsre Spur?" (S. 120. I. Bd.)

Diese Grundzüge des Aestheten bilden zugleich mit an der seelischen Struktur des Träumers. Beide — Asthet und Träumer — die sich meist wie hier in einer Person finden, leben in einer Welt für sich.

Sehr glücklich gestaltet und deutlicher das Traumhafte hervorhebend ist diese „Welt in der Welt" im „Märchen der 672. Nacht". Gleich zu Beginn wird der ästhetische Zug des Kaufmanns in den Vordergrund gerückt: „Die Schönheit der Teppiche und Gewebe, der geschnitzten und getäfelten Wände, der Leuchter und Becken aus Metall" etc. „wurden ihm so bedeutungsvoll, wie er es nie geahnt hatte . . .", „er fand den Streit zwischen der Last der Säule und dem Widerstand des festen Grundes", „er war für lange Zeit trunken von dieser großen tiefsinnigen Schönheit, die ihm gehörte, und alle seine Tage bewegten

sich schöner und minder leer unter diesen Geräten, die nichts Totes und Niedriges mehr waren, sondern ein großes Erbe, das göttliche Werk aller Geschlechter."[1]) Dieser ästhetische Kaufmann ist nicht bloß jeglichem Geschäft fern, sondern er hat sich überhaupt von der Mitwelt zurückgezogen und lebt mit seinen vier Dienern abseits der Stadt, umgeben von einem Garten, der hier wie im „Tod des Tizian" auf die Distanzierung und Umfriedung deutet. Sammelte Andrea Freunde um sich, so gehört dieser Kaufmann zu den Stillbeschaulichen. Seine Phantasie schließt ihm die Tore der Zeit auf, und er lebt an der Geschichte eines längst verstorbenen Königs. Jenes Motiv des Nelkenspruches bringt den Zusammenhang des Aesthetischen mit dem Traumhaften deutlich hervor: „In den Stielen der Nelken, die sich wiegten, im Dufte des reifen Kornes erregtest du meine Sehnsucht, aber als ich dich fand, warst du es nicht, die ich gesucht hatte, sondern die Schwestern deiner Seele —"[2]) diese Verse überfallen den Kaufmann zwangsartig, so wie etwas, das man im Traume erleidet, wenn er jene Dienerin siegt, welche er ohne Sehnsucht nach ihrem Besitz liebt. Dieses begehrungslose Verhalten kennzeichnet den Aestheten. (Vgl. Spranger, „Lebensformen").[3]) Auch der weise Wüstenkönig Agur ist Gestaltung dieses ästhetischen Verhaltens und wird ebenso traumbezogen dargestellt. Er steht an einer Zeltöffnung, hinter ihm im Dunkel liegt ein junges Weib. Sie „hob stumm die Arme nach ihm, wie um ihn zurückzurufen, aber er sah sich nicht nach ihr um . . ." Der Moment der Loslösung wird gezeigt und das Bild des aufbrechenden Wandervolkes verstärkt den Hinweis auf den Verzicht des Festhaltenwollens. In dieselbe Reihe gehört Vittoria („Der Abenteurer und die Sängerin"), die aus Mangel an Besitz ihr Traumleben als Künstlerin führt. Der Geliebte verließ sie, das Geld erlangte sie bloß um ihres Kindes willen, und diesem selber darf sie sich nicht als Mutter zeigen, so gehört ihr nichts als die Kunst:

„Dies ist mein alles, ich bin ausgehöhlt,
Wie der gewölbte Leib von einer Laute,
Das Nichts, das eine Welt von Träumen herbergt".

(V. Bd. S. 50)

Jene „Zauberinseln mit den selig unbeschwerten Gärten", von denen sie spricht, sind Symbol des Künstlerischen wie des Traumhaften. Ihr Gegenspieler „Der Abenteurer", weist wieder mehr die Struktur Andreas auf. Er hat auch in Florindo, (Christinas Heimreise), einen Bruder, der von der Idee des Beweglichen her einiges Interesse gewinnt, vielleicht auch als Objektivierungserscheinung, da ihm der Hofmannsthal so liebe ästhetische Einschlag fehlt, damit aber auch eine gewisse Grazie und Geistigkeit, welche den Abenteurer als liebenswürdige Erscheinung nahe bringen. Schon die Bezeichnung „Abenteurer" weist auf das bunt Bewegte, nicht wirklich Tätige, auf die spielerische Lust an der Gefahr, nicht das ernsthafte Bestehen derselben. Schon in der

---

[1]) Bd. II, S. 39, 121.
[2]) II. S. 128.
[3]) 2. Abschnitt 3. Kapitel.

ersten Szene enthüllt er sich als überaus phantasiebegabt und fähig „traumhaft aller Menschen Los" zu fühlen wie der „Magier":

„. . . der Fischer hat sein Netz und der Patrizier
das rote Kleid und einen Stuhl im Rat,
der Bettler seinen Sitz am Rand der Säule,
die Tänzerin ihr Haus, der alte Doge
den Ehering des Meeres, der Gefangene
in seiner Zelle früh den salzigen Duft
und blassen Widerschein der Purpursonne:
ich schmecke alles dies mit einer Zunge!"

(Bd. V, S. 6)

In „Gestern" wird diese Allbezogenheit auch betont, in umgekehrter Richtung, wenn Andrea jeden seiner Freunde als Projektion seiner eigenen Regungen sieht und die Losung „Maske" fällt auch schon dort, wie Andrea seinen früheren Parteigänger wiedersieht:

„Wie schwebst du schattenhaft und fremd vorbei,
du abgestreiftes enges Kleid: Partei . . ." (I. Bd. S. 105)

Im Abenteurer feiert der Maskierungsgedanke wahre Orgien. Vielsagend ist die Art und Weise, wie ihn Hofmannsthal aus dem Kerker fliehen läßt: in mehrfacher Verkleidung, eine über die andere angelegt, symbolisch für den Mann, der sich auch geistig von einer Gestalt in die andere wandelt, und dem das Leben nicht viel andres ist als ein Maskenball.

„Wir sind nur Arlekin und Truffaldino
in einem tollen Stück . . ."

stellt er fest, oder:

„. . . dies ist ein buntes Zeug
von Wiedersehn und Trennung, Angst und Lust
und macht den Kopf so wirr, als hätt' man Nächte
in einem Maskenaufzug umgetrieben . . ."

was ihn aber gar nicht bedrückt:

„Heut war ein hübscher Tag,
wir wollen ihn uns merken! So gelungen,
als wär er eines Dichters Kopf entsprungen". (Bd. V S. 63/64)

Diese Neigung zum Phantastischen und Märchenhaften, die ihn dem Dichter verwandt macht, wird schon in der ersten Gegenüberstellung mit Lorenzo betont. Der Abenteurer erzählt diesem die Sage von der Entstehung Venedigs mit so viel Farbe und Leben, daß Venier bemerkt, er entwickle die Beredsamkeit eines Dichters. Aehnlich soll das Fest, das er veranstalten will, diesen Hang zum Ausdruck bringen: „Mach Dichterträume wahr" ruft er seinem Diener zu, und dem armen Salaino malt er mit gleicher Lust den zukünftigen Reichtum aus. Dieser Abenteurer zeigt sich nebenbei gesagt als Nachfahre des „Verschwenders" von Raimund, der ebenfalls stark ästhetischen Einschlag hat, opfert er doch seinen Reichtum nicht dem Wohlleben, sondern dem Schönhaben.

Auch das Verhältnis dieser Gestalten zum Schmerz zeigt das Verflochtensein des Aesthetischen mit der Träumerei. Der Schmerz ist eigentlich der Wecker, der den Träumer ins Reale zurückholt, wenn auch nur ruckweise und vorübergehend; aber es gibt ein Leiderleben, das geradezu träumendes und ästhetisches Genießen bedeutet, ein „distanziertes Leiderleben", wie es Spranger nennt. Wieder gibt Andrea dazu ein anschauliches Beispiel. Er weiß um die romantische Trauer, die um geborstene Säulen weht und „schmerzlich reiche, leise Träume" (I. S. 115) in ihm wachruft — ein ästhetisches Gefühl wie es im Grunde auch aus der „Ballade des äußeren Lebens" mit ihrem Schluß klingt:

„Und dennoch sagt der viel, der Abend sagt,
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben". (Bd. I S. 11)

Auch hier wird die Süßigkeit als Begleitempfindung der Trauer erwähnt. Selbstverständlich hält sich dieses ästhetische Empfinden nicht, sobald der Vorstoß des Realen erfolgt. Auch in Andrea sehen wir den Umschlag des distanzierten Leidgenusses in die bittere Wirklichkeit; aber selbst in dem Moment schmerzvollen Erwachens denkt er bereits an die ästhetischen Gefühle der Distanzierung, er sehnt sich danach:

„O kämen bald, erquickend im Gedränge,
die starken Stimmungen der Uebergänge." (Bd. I S. 127)

Er weiß, daß die erbarmungslos einschneidende Gegenwart durch die Distanz gewandelt wird, „verschönt zu süßem schmerzlichem Genießen".[1]) Gerade hierin wirkt die ästhetisierende Kraft der Erinnerung:

„. . . was mich heute quält wie dumpfe Pein,
wird eine Wonne der Erinnerung sein. (I. Bd. S. 129)

Auch das „kleine Welttheater" bringt eine Figur, welche dieses träumerische Spiel mit Trauer und Schmerz formuliert:

„Ich höre doch für mein Leben gern
So traurig singen, und von fern". (S. 87 Bd. I)

Das Träumerische ist in dem „Mädchen", das hier spricht, besonders herausgestaltet und schon in den ersten Versen mit dem Wehsüchtigen verbunden gezeigt. Das Reale, das hier selbst gemildert, im Lied des Bänkelsängers, gespiegelt erscheint, wird von der Träumerin gar nicht begriffen, so fern steht sie dem Leben. Auch ist sie noch „ein halbes Kind", wie es in der Anmerkung heißt — eine Gestalt zugleich jener anderen Gruppe, die als Hauptträger des Traumhaften erscheint — der Jugendlichen.

Natürlich zeigt sich Verflechtung mit dem Aesthetischen, das in der Reifezeit vielfach ein gewisses Uebergewicht behauptet. Immerhin ist nicht zu verkennen, daß Hofmannsthal sehr oft bei Gestaltung des Traumhaften auf die Jugendlichkeit des Trägers hinweist und Jugend an sich fast gleichbedeutend, (ja als dessen Verkörperung) mit dem Traumhaften hinstellt. Die Sängerin Vittoria hat „kein Alter", wie ihr Mann sagt. Zum Ausdruck kommt dies etwa auch dadurch, daß sie als

[1]) S. 129 Bd. I.

Schwester, nicht als Mutter Cesarinos erscheint. Diese Verjüngung geht Hand in Hand mit ihrem zweiten, über dem Realen stehenden Leben. Das Konservierende der Traumkraft, das hier in einer Gestalt gezeigt, aber nicht direkt besprochen wird, ist in der „Hochzeit der Sobeïde" gleichsam zur Diskussion gestellt. Der Kaufmann heiratet die viel jüngere Sobeïde. Am Hochzeitstag überfallen ihn Bedenken: zwar fühlt er sich jung, doch:

„Bin ich für sie ein alter Mann?
Bin ich so jung, als manchesmal mich dünkt,
wenn ich in stiller Nacht in mich hinein
auf den gewundnen Lauf des Blutes horche?
Heißt das nicht jung sein, wenn so wenig Hartes
und Starres noch in meinem Wesen liegt?" (Bd. II S. 6.)

Abgesehen von der Gleichsetzung des traumhaft Beweglichen mit dem Jungsein, führt er letzteres in den folgenden Worten direkt auf sein dem Träumerischen zugekehrtes Wesen zurück:

„Mich dünkt, daß meine Seele, aufgenährt,
Mit dünner, traumhafter, blutloser Nahrung
so jung geblieben ist . . ."

Hier im Kaufmann hat diese ewige Jugend durchaus positiven Charakter, da sie einer edlen Natur fast als Symbol der Beschäftigung mit dem Unverwelklichen und einem ausgeprägten Sinn für das Wesentliche mitgegeben ist. Es gibt aber ein Jungbleiben, das Schwäche bedeutet, geistige Unreife, Phasenerstarrung. Im Kaufmann des Märchens der 672. Nacht findet sich dies Unentwickelte, Hilflose dem Leben gegenüber, das ihn fast als Knaben seinen Dienern gegenüber erscheinen läßt.

Neben diesen Gestalten, die über ihr wirkliches Alter hinaus jung erscheinen, gibt es bei Hofmannsthal einen ganzen Reigen wundersam zart hingemalter jugendlicher Träumer: Jünglinge, Mädchen, junge Frauen . . . denken wir nur an das kleine Welttheater, den Tod des Tizians, die Frau im Fenster etc. Ausgesprochen oder zwischen den Zeilen wird das Träumerische an ihnen als der Zustand des Liebenden gezeigt. So heißt es im Gedicht „Großmutter und Enkel" (I. S. 31):

„Etwas ist, das wie im Traum
Mich V e r l i e b t e n hält . . ."

Oder dem verträumten jungen Herrn im Welttheater erscheinen alle Wege als Führer zu „ihr". Der Jüngling in „Der Jüngling und die Spinne" umfaßt traumhaft die Erde und den Himmel durch die mächtige Empfindung der Liebe. Im „Tod des Tizian" bemerkt Desiderio am Schluß unter anderen Wirkungen der Traumkraft auch, daß Liebessorgen „mit Rot und Schwarz das Heute färben", etc. (S. 74 I.) Die Liebe dieser Traumgestalten ist meist durch das Geheimnisvolle als traumverbunden gezeigt, am stärksten ist der Hinweis darauf im „Weißen Fächer".

Hofmannsthal beugt sich aber auch mit Vorliebe zum unberührten, noch ganz dem Unbewußten hingegebenen Kind, wenn er nach Gestaltwerdung jugendvoller Traumhaftigkeit sucht. So greift er zum Vergleich:

„Und Träume schlagen so die Augen auf:
Wie kleine Kinder unter Kirschenbäumen . . ." (I S. 15.)

Die „Verse auf ein kleines Kind" (I. S. 25) sind ganz von Traumstimmung getragen, die in einem als Wirklichkeit gezeichneten Märchenbild gipfelt:

„Willst du aus der hölzernen Schale
die Milch mit der Unke dann teilen?
Das wird eine fröhliche Mahlzeit,
Fast fallen die Sterne hinein . . ."

Der Kontrast zu dieser Mischung, vielmehr innerhalb dieser Mischung von Jugend und Verträumtheit wird durch den Zug mancher jugendlichen Gestalt zum Altklugen, ja Greisenhaften und Dekadenten hergestellt.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß wohl auch die Gegenüberstellung von tätiger, ja brutaler Männlichkeit mit traumvergessenen Frauen durchgeführt wird. („Idylle", „Frau im Fenster", „Frau ohne Schatten"); aber von einem Vorherrschen der weiblichen Gestalten als Ausdruck des Traumhaften kann man bei Hofmannsthal nicht sprechen. Jugendliche, Verliebte, Aestheten — dies sind die Träger desselben, ohne Unterschied des Geschlechtes. Als Gegensätze fungieren das Alter — mit Vorliebe alte Frauen — Enttäuschte oder Weggeworfene, Handwerker.

2.

Im folgenden soll versucht werden, die verschiedenen Schichten des Traumhaften bei Hofmannsthal zu sondern. In Wirklichkeit bildet es ja ein lebendiges Gewoge, das letztlich auch gar nicht begrifflich, sondern bloß empfindungsmäßig zu fassen ist — dies darf über der Analyse keinen Augenblick vergessen werden: was wir hier zum Stehen zwingen müssen, ist eigentlich ein unaufhörliches Fließen; dann und wann steigt der Ausdruck „Traum" als Gipfel irgendeiner Stimmung oder Gedankenkette auf.

Als eine der breitesten Tragflächen erscheint das Reflexive. So erhält Hofmannsthal den Spiegel als Symbol traumhafter Situationen, und er rückt ihn öfter in die Nähe seiner Träumer. Er steht z. B. symbolisch in der 1. Szene der „Hochzeit der Sobeide", eigentlich für die junge Frau bestimmt — aber diese erfindet sich für ihr Traumleben ein anderes Symbol — der Spiegel scheint für den Kaufmann sinngemäßer zu sein. Was er gedanklich tut, das gestaltet diese Szene nach außen: er spiegelt sich. Und zwar scheint ihm selber, ein Spiegelbild werfe das andere zurück — schon diese Doppelspiegelung weist auf die Traumhaftigkeit seiner Person; die Zusammenhänge ergeben sich noch deutlicher, wenn wir sehen, wie die Selbstbetrachtung des Kaufmanns in jenen Versen gipfelt, die ihn als Träumer bezeichnen (Bd. VI, S. 6—7). Auch im „Märchen der 672. Nacht" erscheint das Spiegelsymbol als eines der eindrücklichsten Momente in jener Szene, wo der Kaufmann das ältere der beiden Mädchen im Spiegel emporschreiten sieht, die reflexive, das Wirkliche nur distanziert genießende Haltung

des Kaufmanns zum Ausdruck bringend (Bd. II, S. 127). Auf dieselbe Haltung hinzuweisen scheinen mir die spiegelnden Wände im Berginnern beim Gastmahl in „Die Frau ohne Schatten“: der Kaiser entzückt sich an dem Spiegelnden so sehr, daß er die tiefsinnige Antwort des Mädchens überhört: „Aber er hörte sie nicht, so verloren war sein Blick im Anschauen der herrlichen Wände, in denen das Licht der Lampen sich spiegelte“ (Bd. II S. 54) — der Gegensatz zwischen wirklichem Leben und traumhafter Reflexion wird durch das, was gespiegelt wird noch betont, indem die Ausdrücke „Lebenslampe“, „Lebenslicht“ irgendwie mitschwingen in dem Bild. — Im „kleinen Weltheater“ blickt der „junge Herr“ in einen B r u n n e n spiegel; das Symbol erhält hier eine auflösende Umgestaltung gemäß der jugendlicheren Gestalt und dem selber geheimnisvoll lebenden Spiegelbild, sieht doch der junge Herr nicht sich selber im Brunnen, sondern das Bild erinnert ihn an seinen Vater, weist also rückwärts; aber auch der Hinweis ins Zukünftige fehlt nicht:

„. . . wie mir flüchtig da
Aus feuchtem Dunkel mein Gesicht entgegenflog
Kam mir ein Taumel so, als würd ich innerlich
Durch einen Abgrund hingerissen und mir wars
Da ich den Kopf erhob, als wär ich um ein Stück
Gealtert in dem Augenblick . . .“ (I S. 83.)

Diese zwiefache Abweichung vom eigentlichen Spiegelbild gestaltet offenbar einen Lieblingsgedanken Hofmannsthal mit, den vom fast gespensterhaft weither und weitfort fließenden Ich, wie er am stärksten in den „Terzinen über Vergänglichkeit“ [1]) zum Ausdruck kommt, auch dort ganz traumhaft verbunden, erscheint doch Nr. III eigentlich als Steigerung und Wortwerdung der Traumatmosphäre, die über dem I. und II. Teil zwischen den Zeilen liegt. — Das Gedicht „Weltgeheimnis“ überträgt das Symbol auf das Lied

„. . . und sang ein L i e d —
auf dessen dunklen S p i e g e l bückt
sich einst ein Kind und wird entzückt“.[2])

Damit erfolgt die Loslösung vom gegenständlichen Bild, hier noch in dessen Nähe — der tiefe Brunnen — in anderen Fällen aber nur noch im Wort angeklungen, nicht mehr gezeigt. So in „Der Abenteurer und die Sängerin“. Vittoria vergleicht ihr Doppelleben mit „Kern und Schale“. Der Abenteurer verbessert sie, nicht Schale ist ihres Leibes Dasein:

„Du liebste Zauberin, ein Spiegel ist's,
der 30 Jahr nach rückwärts, wie ich's ahne
mich eilig blitzt . . .“

Und sie darauf:

„Mir macht es meiner Jahre Zählung wirr
Und mich mir selbst zur Doppelgängerin“. (V, 90.)

[1]) I. Bd., S. 14 und 15.
[2]) I. Bd., S. 10.

So wird ihr Traumdasein wieder in die Nähe des Spiegelsymbols gerückt, wie auch dasjenige des Jünglings in „Der Jüngling und die Spinne:

„Ich schaue an den Himmel auf, da spiegeln
Die Wolkenreiche, spiegeln mir im Schweben
Ersehntes, Hergegebenes, mich, das Ganze!" (I, S. 34.)

Oder das Madonna Dianoras („Die Frau im Fenster") wenn sie sagt:

„Wie abgespiegelt in dem stillsten Teich
Liegt alles da, gefangen in sich selber.
. . . . . .
Mir ist, als wär ich doppelt, könnte selber
Mir zusehn, wissend, daß ichs selber bin." (I, 236.)

Im „Tor und Tod" hingegen fehlt auch das Wortbild, und doch ist Claudio geradezu der Typ des ewig Reflektierenden geworden. Der erste Monolog setzt mit der Stimmung ein, die von Hofmannsthal „Katzenjammer der Reflexion" genannt wurde. Die Spiegelung, die dem Verliebten möglichst bunte Bilder herzaubert, ist hier ganz in Grau gehalten. Mit dem zweiten Monolog nimmt sie aber schon lebhafte Farben auf, und der Stimmungsgipfel, den wir hier erhalten, steht wieder ausdrücklich im Zeichen des Traumhaften. „Rausch der Phantasie", der Gegenpol zersetzender Reflexion wird in ihm noch einmal wach, seine Jugend vorspiegelnd;[1]) aber beide — „Katzenjammer der Reflexion" und „Rausch der Phantasie" gehören zur gleichen Achse, und der Claudio des ersten Monologs ist ein Träumer wie der des zweiten und auch wie der des „Erwachten", der ja nur die Konsequenz der Distanz zieht, wenn er r ü c k b l i c k e n d das Leben liebt und empfindet. Das höchst natürliche Spiel zwischen diesen beiden Polen zeigt auch die Gestalt Tizianellos im „Tod des Tizian". Er vergißt sich im Vergangenen, Grenzenlosen und analysiert das Wirkliche — scheinbar überwach, und doch in Altklugheit, die nicht eigentlich weiß, sondern zu wissen meint, befangen.

In der spiegelnden Ebene des Reflexiven nehmen zwei einander entgegengesetzte Wege ihren Beginn und führen ebenfalls mitten durch das Gebiet des Traumhaften. Selbstbeschauung kann zur Innenschau werden und der Weltspiegel zum Welttheater. Als Vorstufe der Innenschau erscheint das Gefühlsmäßige wie es etwa am Schluß von „Tizians Tod", mehr oder weniger aber im ganzen Werk Hofmannsthals gestaltet ist.

Am stärksten ist die Innenschau, das Motiv der Einkehr und zugleich dessen Verbindung mit dem Traumhaften im „Bergwerk von Falun" gestaltet. Vom Vater übernimmt Elis den Tiefsinn als Erbe. Der Tod seiner Mutter bringt die Anlage zum Ausbruch. „Nach innen schlugen sich die Reden", welche die Sterbende nicht mehr erreichten, nach innen geht nun unablässig sein Blick und sein Schritt von dem allen Weiten zustrebenden Schiff in das Innenreich der Bergkönigin. Wie diese Szene im besonderen traumhaft wirkt, wurde bereits oben

[1]) I. Bd., S. 140 und 141.

angedeutet, das träumerisch Grübelnde, das Elis anhaftet, ist aus einer seiner Aeußerungen auch ersichtlich:

„Ich könnte stundenlang auf meine Hände
Niederstarren und den fremden Mann
Mir träumen, dem die zwei gehören können". (Bd. I, S. 266.)

Aber schon hebt sich uns in diesem Außersichsein, das die Folge einer übergroßen Vertiefung ins eigene Leid ist, der Gegenpol empor, der schon beim Vater angedeutet wird: dieser wanderte in Moor und Geklüft herum, derweil sein Leib an Bord war. Im „Gespräch über Gedichte" heißt es dann: „Wollen wir uns finden, so dürfen wir nicht in unser Inneres hinabsteigen: draußen sind wir zu finden, draußen". (Bd. II, S. 222.) Wie sehr auch diese Gegenbewegung dem Traumhaften zugehörig ist, ergibt sich aus den fortfahrenden Worten Gabriels: „... Wir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück". Damit ist uns schon das Symptom des Verwandlungsfähigen und Schauspielhaften gegeben. Wie sehr dieses aus dem Spiegelungsmotiv hervorgeht, zeigt uns das Prosastück „Stadien", die Zeichnung des vor dem Spiegel schauspielernden Knaben.[1])

Die Traumhaftigkeit dieser Theaterspielerei mit sich selbst wird in den Worten des Dichters an den kleinen Pagen im Prolog zum „Tod des Tizian" betont: „Schauspieler deiner selbstgeschaffenen Träume ..." (I, S. 60).

In gewissem Sinn ist das Welttheatermotiv eine Reifung, Objektivierung, Erweiterung gegenüber diesem mit sich selber Spielen. Andererseits geht es wieder direkt auf Subjektivität zurück — die Neigung in allem eine Projektion eigener Kräfte zu sehen.

Sehr gut kommt die Fähigkeit des Träumers, sein eigenes Ich zu verwandeln, auch in der Frau des Schmieds (Idylle) zum Ausdruck. „Dem schön gesinnten, gern verträumten Kind" werden die schmückenden Gestalten, die sein Vater auf Töpfereien bildete, so lebendig, daß es sein eigenes Leben allmählich verliert. (Man vergleiche, wie bei Anton Reiser v. Moritz Innerlichkeitskult und Schauspielerei verflochten sind.)

Deutlich wird die Verwandlungsfähigkeit als Traumzustand im „Sohn des Geisterkönigs" (Rod. Nachträger Bd. I) gezeigt, wenn die eine Traumfigur, das „Spiegel-Netterl", zu seinem Träumer sagt: „Na ja, du bist doch ein Mehrer . . . du hupfst ja von einem Ich ins andere." (S. 75.) Wahrscheinlich ist mir, daß das Motiv der Verwandlung und Maskierung eine der Verbindungen zwischen Hofmannsthal dem Traum- und Hofmannsthal dem Lustspieldichter bildete.

Immer mehr sehen wir das Traumhafte als Spiel zwischen zwei Polen — eine der am häufigsten vorkommenden Antinomien innerhalb des Traumhaften bei Hofmannsthal deuten schon die ganz schlichten, aber wiederholt gesetzten Worte in dem Gedicht „Gesellschaft" an: „Lieder machen leicht und schwer . . ." Diese traumhafte Doppelwirkung stellen die beiden Prosastücke „Das Märchen der 672. Nacht" und „Lucidor", wie mir scheint, vorzüglich kontrastierend dar. (II S.

[1]) Loris, S. 12.

121, 143). Ich glaube nicht, daß sie zufällig im II. Bd. aufeinander folgen, sondern im Hinblick auf den Gegensatz bewußt nebeneinander gestellt werden. Das Märchen stellt das Zwanghafte, Hastende, das im Traum liegt, hervor — nicht nur die Unentrinnbarkeit des Lebens. Der Kaufmann ist zur Passivität bestimmt. Am stärksten kommt dies in der Szene beim Juwelier oder im Glashaus zum Ausdruck. Aehnliches Erleiden sehen wir aus dem Brief des Zurückgekehrten [1]), der seine Geschäfte unter der Gewalt einer fremden, geheimnisvollen Macht abschließt — hier positiv gewendet. Dieser Traumschwere gegenüber, der als Angriffsfläche die Passivität so vieler Gestalten im Werk Hofmannsthals dient, stellt ‚Lucidor" das Leichte, Ungehemmte dar. Lucidor — Lucille erinnert an die Gestalt Mignons, nicht nur durch äußere Aehnlichkeit wie das Verkleidungsmotiv, mehr noch durch die starke Gefühlsbetontheit. Rücken im „Märchen der 672. Nacht" die Wände immer mehr zusammen und erdrücken schließlich den Kaufmann, so rücken sie hier auseinander, werden geschoben, bis der Ausblick in erwünschte Möglichkeiten frei wird. „...schwankende Durchblicke, namenlose Möglichkeiten" heißt es im „Prolog" zur „Frau im Fenster" vom Traumzustand. Dem Gefühl wird eine traumartige Freiheit gewährt, das Illusorische durch die Verkleidung behauptet, wenn auch nicht eingehalten. Der wirkliche Besitz tritt hier ins Blickfeld.

Dem ausgesprochen Traumhaften wird er als statische Realität verboten erklärt. Andrea verachtet ihn als Beschränkung, dem Kaufmann in „Die Hochzeit der Sobeide" zerstört er den traumhaften Besitz wie seiner Sobeide auch. In „Die Wege und die Begegnungen" wird der Gruß für reicher erklärt als die Umarmung. Er läßt mehr Möglichkeiten offen, die Traumkraft hat größeren Spielraum: „Hier ist alles möglich, alles in Bewegung, alles aufgelöst . . ." „Ein Gruß ist etwas Grenzenloses". „Die Begegnung verspricht mehr, als die Umarmung halten kann".[2]) Der gleiche Gedanke kehrt wieder im „Buch der Freunde": „...es gibt so viele geistige Personen als es Begegnungen gibt".[3]) Oder: „Begegnungen. — Die zartesten Individuen: Jede Beziehung zwischen zwei Menschen ist ein Individuum, ein Daimonion. Manchmal heftet ein solches einen unbeschreiblichen Blick auf uns aus dem Dunkel, manchmal ein unbestimmtes, aber tränenüberströmtes Gesicht, manchmal fühlen wir eines sich von uns entfernen wie durch einen langen düsteren Korridor. Sie haben Erinnerungen, die wir nicht teilen, und ihr Wille ist meist stärker als unser bewußter Wille." [4]) Mit der Schlußwendung zeigt Hofmannsthal, wie das Schwebende, Leichte auch mit dem Passiven verbunden sein kann. Diese Verbindung steckt fast in allem Stimmungsmäßigen, z. B. auch in Andrea — das Passive hat dann mehr die Färbung der Extraversion, des Aufgeschlossenen, wie es sehr stark im „Lebenslied" zum Ausdruck kommt.

„Die schwebend unbeschwerten
Abgründe und die Gärten" [5]) —

[1]) II. Bd., S. 206.
[2]) III. Bd., S. 175.
[3]) S. 29.
[4]) S. 109.
[5]) I. Bd., S. 8.

die Zauberinsel, von denen Vittoria spricht, der Flug der Vögel dienen als Verdeutlichung dieses Traumhaften. In diesen Komplex reicht auch die Verwischung der Zeitgrenzen und das Raumaufschließende —

„Wie Geisterhände in versperrtem Raum
Sind sie in uns und haben immer Leben".

heißt es von den Träumen (Terzinen) [1]).

Sehr gut kommt das Hauchartige und Grenzenlose des Traumhaften im Tizianellos Worten zum Ausdruck:

„Das macht so schön die halbverwehten Klänge,
So schön die dunklen Worte toter Dichter
Und alle Dinge, denen wir entsagen.

Und Paris:

Das ist der Zauber auf versunkenen Tagen
Und ist der Quell des grenzenlosen Schönen,
Denn wir ersticken, wo wir uns gewöhnen ..." [2])

Mit der letzten Zeile ist zum Moment der gewichtaufhebenden Distanzierung das des Außergewöhnlichen, Interessanten gefügt. In der Beflügelung des Realen durch Möglichkeiten — ob diese als räumliche oder zeitliche Fernen, Gruß oder Entsagung gewonnen werden — liegt vielleicht der größte Reiz des Traumhaften, ein Schlüssel, mit dem sich der Träumer ein Land der Erlösung aufschließt, wenn ihm die Tatsachen zu drückend werden.

Von dieser schwebenden Bewegtheit führt ein kleiner Schritt vom apollinischen Spiegelsymbol weit weg zu einem andern, das dem Dionysischen entstammt: der Tanz. Elektra tanzt. Und Sobeïde tanzt. In beiden ist etwas Ungebändigtes. Soweit der Tanz Reflex der Seele ist, gehört er wohl dem Apollinischen an.[3]) Und von daher wird das Traumhafte noch verstärkt, wie wir es aus Sobeïdens Worten, mit welchen sie das Symbol für ihre Lebensform bezeichnet, entnehmen. Sobeïde sagt von ihrem Symbol:

„... Ist nicht der Tanz,
Den ich erfunden hab'), auch so ein Ding:
Wo ich aus Fackelschein und tiefer Nacht
Mir einen flüssigen Palast erschuf,
Drin aufzutauchen, wie die Königinnen
des Feuers und des Meers im Märchen tun'". (VI, S. 10.)

Flüssig, Feuer und Meer sind die Ausdrücke, welche nach dem Beweglichen und Grenzenlosen des Dionysischen weisen, das durch diese beiden Momente vor allem, auch durch das Emporsteigen des Unbewußten, dem Traum verbunden ist. Das ganze Bild aber ist der Märchenwelt entnommen und gehört so dem Unwirklichen, Distanzierten an. Dieses genügt Sobeide nicht, und damit kommt etwas Wildes in ihr Wesen, das dann im „Wahnsinnigen" durchbricht und Elektra zu Tode tanzen läßt.

---

[1]) I. Bd., S. 15.
[2]) I. Bd., S. 68.
[3]) Bei Elektra tritt dies allerdings ganz zurück.

Vom dionysischen Element her im Traumhaften wird auch zum größten Teil das Bild des Todes im Werk Hofmannsthals bestimmt. Wie das Traumhafte als Lebensform zur Erhaltung der Jugendlichkeit tendiert, so macht es aus dem alten Tod einen blühenden Gott, der zu Claudio sagen kann:

„Wirf dies ererbte Graun von Dir,
Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe,
Aus des Dionysos, der Venus Sippe,
Ein großer Gott der Seele steht vor Dir . . ." (I. S. 142.)

Direkte Zuschreibung des Traumhaften in der Stelle:

„Wenn in der lauen Sommerabendfeier
Durch goldne Luft ein Blatt herabgeschwebt,
Hat Dich mein Wehen angeschauert,
Das traumhaft um die reifen Dinge webt". (I. Bd., S. 142.)

Demgemäß deutet ihn auch Claudio nicht als Ende, sondern als Anfang eines Lebens neuer Möglichkeiten — nicht in christlichem, sondern völlig traumerfülltem Sinn, als Ausweitung der irdischen Schranken, wie Sobeide ihn auffaßt, wenn sie sterbend spricht:

„Dies ist so seltsam: unsere Seele lebt in uns,
Wie ein gefangener Vogel. Wenn der Käfig
zerschlagen wird, so ist sie frei . . ." (S. 76, Bd. VI.)

Von hier gewinnen auch die Schlußverse, die sonst nur als bittere Gegenüberstellung von Wunsch und „Erfüllung" gedeutet werden, ihren tieferen Sinn, indem der festliche Auszug nicht mehr Gegensatz, sondern Korrespondenz zur Beute, zur köstlichen Todesbeute wird:

„. . . so bitter ist dies Leben:
ihr ward ein Wunsch erfüllt; die eine Tür
an der sie lag mit Sehnsucht und Verlangen,
ihr aufgetan, — und so kam sie zurück
und trug den Tod sich heim, die abends ausgegangen,
wie Fischer, Sonn und Mond auf ihren Wangen,
den Fischzug rüsten — um ein großes Glück." (S. 77, B. VI.)

Das Bild klingt wieder im Schluß des „Bergwerks von Falun" auf. Durch das ganze Vorspiel zieht sich gleichsam unterirdisch die Melodie vom Tod, die an einzelnen Stellen aufquillt — wenn z. B. Elis von der „großen totenhaften Drift" spricht, oder vom „letzten Cap", das er noch zu umsegeln gedenkt. Auf erlöschendes Leben deutet der fallende Stern — wie dies Symbol auch beim Tod der Sobeide gebraucht wird. Auch hier bedeutet der Tod die in der Ferne winkende Freiheit, grenzenlose Möglichkeit und Entfaltung der inneren Kräfte im überirdischen Maß. So trägt der Aufbruch den Jubelschrei und den Triumph des aus der Wirklichkeit Erlösten — „todeslustig" (Strich bezüglich der Romantik) ist die Stimmung:

„Der tote Mann stand auf zu meinem Dienst
Die Sterne stürzen, meinem Pfad zu leuchten,
Und wenn dies Boot zerscheitert unter mir,
Die grüne Woge starrt und wird mich tragen.

. . .
Und was mir widerführ, nun sterb ich nicht.
Denn dieser Welt Gesetz ist nicht auf mir." (I, 294.)

„Nun sterb ich nicht" könnte irreführen; aber man vergleiche mit dem Vorbild, das Hofmannsthal von E. T. H. Hofmann übernimmt, auch mit dem Fragment in den Rodauner Nachträgen, I. Bd., und dann weiß man, wie auch hier dem Tod entgegengegangen wird. Es ist Hofmannsthal gelungen, mit dem „Vorspiel" das Wesentliche zu geben: die Stimmung des Befreiten. — Die Frau des Schmieds, die so gerne in die ungebändigte Flamme blickt und die Grenzen des Heims und des Daseins überschreitet — auch sie erhält auf die maßlose Erwartung den Tod zur Antwort. — Im Gedicht „Großmutter und Enkel" wird wieder auf den Zusammenhang zwischen verliebter, rauschhafter Träumerei und dem Tod hingewiesen, wenn die Großmutter ihren Enkel mahnt:

„Fühl es fort und denk an mich,
Aber ohne Graun:
Denk wie ich im Sterben glich
Jungen, jungen Fraun . . ." (I. Bd., S. 31.)

eine Variation zu den Worten Dschellaledin Rumis, die Hofmannsthal am Schluß seines Aufsatzes über Sebastian Melmoth aufzeichnet: „Wer die Gewalt des Reigens kennt, fürchtet nicht den Tod, denn er weiß, daß Liebe tötet". (S. 131, III. Bd.) Im „Erlebnis" rücken Traum und Tod auch zusammen — es ist ein Todestraum — und auch unter dem Zeichen Dionysos:

„Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,
Gewaltig sehnend, süß und dunkelglühend." (I. Bd., S. 4.)

Der Wahnsinnige im „kleinen Welttheater" will über das Geländer in den Fluß, und da sie ihn halten, ruft er „heiter mit leisem Spott":

„Bacchus, Bacchus, auch dich fing einer ein,
Und band dich fest, doch nicht für lange", (I. Bd., S. 94.)

so rückt auch er den Tod mit dem Dionysischen zusammen, wie zu Zeiten auch der Kaufmann im „Märchen der 672. Nacht", wenn er vor dem Spiegel steht und sagt: „Wo du sterben sollst, dahin tragen dich deine Füße" und er „sah sich schön wie ein auf der Jagd verirrter König, in einem unbekannten Wald unter seltsamen Bäumen einem fremden wunderbaren Geschick entgegengehen. Er sagte: „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod" und sah jenen langsam heraufkommen über die von geflügelten Löwen getragene Brücke des Palastes, des fertigen Hauses, angefüllt mit der wundervollen Beute des Lebens". Seltsam wird hier das Bewegte in die Nähe des Spiegelsymbols gerückt, und dadurch erst recht mit dem Traumhaften verbunden, wie auch der wirkliche Tod des Kaufmanns als Kontrast und zur Heraushebung des im Grunde Traumhaften dieser sich lebensvoll gebenden Todesberauschung dient. —

In „Ariadne auf Naxos" erfüllt das Wunder die gleiche Funktion wie der Tod in obigem Beispiel: Ariadne wird aus einem übermäßigen rauschartigen Schmerz statt vom Tod von Bacchus weggetragen und findet in der Verwandlung durch einen Gott die Erlösung.

Der dionysische Einschlag tritt im Traum von großer Magie als Gipfel des Bewegten hervor:

„So sehr, daß er in großer Trunkenheit
So wie ein Löwe über Klippen sprang." (S. 18, I. Bd.)

In „Der Jüngling und die Spinne" bewirkt das Liebesgefühl in seinem Traumzustand ebenfalls etwas grenzenlos Aufschließendes. Die innere Bewegung geht in Weltbewegung ein:

„Ich bin von einem solchen großen Leben
Umrahmt, ich habe mit dem großen Glanze
Der schönen Sterne eine also nah
Verwandte Trunkenheit ..." (S. 34, I. Bd.)

Sehr deutlich kommt die traumerfüllte Lebensberauschung im Wahnsinnigen zum Ausdruck, von dem sein Diener sagt:

„Aufgetürmter Schatz an Macht und Schönheit
zehrte er im Tanz wie eine Flamme.
Von den Händen flossen ihm die Schätze,
Von den Lippen Trunkenheit des Siegers,
Laufend auf des Lebens bunten Hügeln!"

(Hier an das ebenfalls traumverwandt zu interpretierende „Lebenslied" anklingend.)

„Wo beginn ich sein Geschick zu sagen,
Trug er doch gekrönt von wildem Feuer
Schon in knabenhafter Zeit die Stirne." [1])

Nirgends erscheint das Unmaß so stark wie in dieser Figur — als Beispiel dient fast jede Zeile über sie und von ihr. Trotzdem ist er im Wahnsinn sanft geworden und hier mischt sich wieder das Spiegelsymbol ein, die Auffassung, die Wirklichkeit sei Schein und Spiel, S. 92 und 93. — Das Tanzende, Lebenshungerige bleibt innerhalb des Traumvolien und rückt nicht etwa in die Wirklichkeit, es bleibt im Irrealen schon durch die Rollengebung: Der Wahnsinnige. Diese Zusammenrückung eigentlich getrennter Kräfte — Nietzsche z. B. trennt sie gänzlich (Geburt der Tragödie) — innerhalb des Traumhaften scheint mir Hofmannsthal bewußt hervorheben zu wollen, wenn er dem Auftreten des Wahnsinnigen die Bemerkung voranschickt: „indem er sich beim Schein der Fackel in einem silbernen Handspiegel betrachtet" [2]) — die Fackel vertritt das unruhige, wilde Licht — Sobeide braucht das Symbolische an ihr in dem Bild des Tanzes, und auch bei Elektra hilft sie das Dionysische mitgestalten.

Nirgends wie hier wird auch die Wurzel dieser Traumrichtung gezeigt: der Drang nach dem Allumfassenden. Schon der Diener weist darauf hin, wie sich in seinem Herrn Widersprüche zusammenfinden:

„... in der einen Seele
Trägt er beides: ungeheure Sehnsucht,
Sich für ein Geliebtes zu vergeuden —
Wieder königliche Einsamkeit.

---

[1]) S. 87, I. Bd.
[2]) S. 93.

Beides kennend überfliegt er beides,
Wie er mit den Füßen viele Länder,
Mit dem Sinn die Freundschaft vieler Menschen
Und unendliches Gespräch hindurchfliegt . . ." (S. 88, I. Bd.)

und diesem Ueberfliegenden gegenüber, das an Agur und an das vorüberziehende Schiff im „Erlebnis" erinnert, sagt der Diener (S. 90)

„Alle stummen Wesen will er, flehend,
reden machen, in die trunkne Seele
ihren großen Gang verschwiegnen Lebens
Wie der Knaben und der Mädchen Leben,
Wie der Statuen Geheimnis haben . . ."

(das „Haben" im Text Hofmannsthals sperrgedruckt, also bewußt hervorgehoben). So wird er zu einer Gestalt, welche das Inkommensurable, auf keine eindeutige Linie zu Bringende des Traumhaften zum Bewußtsein bringt. „. . . der brüderliche, dumpfe Reigen der verschlungenen Kräfte", das Ineinander, Mit- und Durcheinander aller Dinge — aber nie im Sinne realer Verbundenheit, sondern in traumähnlicher Verwirrung, die er sich zu ordnen berufen fühlt, aber nicht in Register, sondern zum Reigen; dies klingt fast durch jede Zeile und steigert sich zum unmißverständlichen Schluß:

„Das Wirkliche fängt kein Gewebe ein:
Den ganzen Reigen anzuführen,
Den wirklichen, begreift ihr dieses Amt?
Hier ist ein Weg, er trägt mich leichter als der Traum,
Ich gleite bis ans Meer, gelagert sind die Mächte dort
Und k r e i s e n dröhnend, Wasserfälle s p i e g e l n
Den S c h e i n ergoßnen Feuers, jeder findet
Den Weg und rührt die andern alle an . . .
Mit t r u n k n e n Gliedern, ich, im W i r b e l mitten
R e i ß alles hinter mir, doch alles b l e i b t
Und alles s c h w e b t, so wie es m u ß und d a r f!"

Die Bewegungsverben — gleiten, kreisen, mitreißen, schweben — sind zu beachten. Sie gehören ins Traumhafte, ebenso die Vereinigung von Gegensätzen: Spiegelung und trunkener Wirbel — das Mitgerissene, das dennoch bleibt und schwebt, zu gleicher Zeit muß und darf.

Das Allbezogene, Allverschlungene wird auch im „Mädchen mit den Goldaugen" in traumhafter Durchdringung gezeigt und das Berauschende daran hervorgehoben: das Verschlungene wird im ersten Abschnitt betont, S. 124 II. Bd. — das Rauschhafte am Ende des Abschnitts — S. 125 — das Traumhafte im Schluß — S. 126 —: „Wundervoller Strom, dem sich die Seele mit geschlossenen Augen hingibt, auf dem sie treibt, wie ein verzaubertes Boot . . ."

Wir werden sehen, wie aus dieser dionysisch traumhaften Allsucht sowohl der Weg zur höchsten Läuterung des Traumhaften, wie die Brücke zur Wirklichkeit führt. Der Totalitätsgedanke weist zweifellos auf romantisches Erbe — und auch aus der Romantik führten die Wege einerseits ins Religiöse, andererseits zum Realismus. — Vielleicht dürfen wir sagen, daß Spiegel und Tanz bis zu einem gewissen Punkt nicht nur die beiden bevorzugten Traumelemente symbolisieren, son-

dern auch die klassischen und romantischen Bestände im Werk Hofmannsthals. Welches Moment bringt der barocke Bestand ins Traumhafte, oder wie fügt sich dieses auch in das vom Barock übernommene Erbe? Gegenüber den heidnischen Gottheiten, die jenseits von Gut und Böse wandeln, dringt auch die Wertung und Richtung ins Traumhafte.

3.

Wenn sich bei Hofmannsthal klassische und romantische Bestände aufzeigen lassen, so erklärt es sich, daß die barockhafte Wertung und Richtung mit ästhetischer verflochten ist. Verflochten. Die eine Wertungsart löst die andere nicht an einem bestimmten Punkt ab. Nirgends haben wir bei Hofmannsthal solche Punkte in einer eindeutigen Geraden. Alles bewegt sich bei ihm kreisend. „Aus einer ewe pfeilgeradem Willen, führ ich zum Reigen, reiß ich in den Ring —" dieser George-Vers gewinnt im Wiener in gewissem Sinne naturhafte Gestaltung.

Die beiden Dramolets „Der Kaiser und die Hexe" und „Das kleine Welttheater" (oder „Die Glücklichen") sind im gleichen Jahr entstanden. Der Tod findet für Claudio nicht nur richtende, sondern auch bewundernde Worte. Hofmannsthal der in so mancher seiner Figuren die Neigung und Fähigkeit zur Totalitätserfassung gestaltet hat, beweist gerade im Unterstreichen der Traumwerte, beziehungsweise -unwerte seine ausgeprägte „Sowohl - als - auch" - Betrachtungsart. Eine Eigenschaft, die ihn George entfremden mußte, wenn Außenstehende Vermutungen über die Scheidungsgründe der beiden Dichter aussprechen dürfen. Nicht nur sowohl die ästhetische wie auch die ethische Seite und innerhalb des Ethischen die Zweideutigkeit des Traumhaften, sondern auch dessen Verknüpfung mit den Erkenntniswerten sieht Hofmannsthal. Und es läßt sich begreifen, daß er es der Mühe wert fand, im „Buch der Freunde" ein Wort aus Molière festzuhalten, nicht aus Vergnügen an der Komik, wie mir scheint, sondern im vollen Ernst: „Les uns disent que non, les autres disent que oui et moi je dis que oui et que non"!

A. Köllmann schreibt in seiner kleinen Schrift über Hofmannsthal („Beiträge zur Literaturgeschichte" Heft 47, 1907): „Fast wäre man versucht, bei Hofmannsthal von einer Hypertrophie der ästhetischen Weltanschauung zu sprechen, die lediglich die malerische Schauseite und die Gefühlswerte der Dinge betont, während ihre Plastik und der logische Zusammenhang nicht selten auch die ethischen Postulate für nichts geachtet werden" (S. 8). Diese Versuchung liegt allerdings nahe — auch heute gilt ja Hofmannsthal nicht wenigen weder als Dichter noch als Führer — (worauf man letzten Endes nur entgegnen kann: „Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdets nicht erjagen"). In seltsamem Gegensatz zum oben Zitierten fährt Köllmann einige Seiten weiter hinten fort: „Hermann Bahr hat nicht ganz unrecht, wenn er behauptet, er kenne kaum einen Vers seines Freundes, der nicht eine moralische Frage, eine moralische Sorge aussprechen würde; fast immer sind es die tiefsten Probleme der Bildung, die er suchend, staunend, klagend berührt" (S. 22). Man begreift, daß angesichts des Werks Hofmannsthals solche Widersprüche unterlaufen können. Das eine gilt tatsäch-

lich wie das andere, merkwürdig aber ist, daß der Hinweis auf diesen Umstand fehlt, und der Gedanke an eine kleine Unsicherheit des Verfassers — und wer wird schließlich Hofmannsthal gegenüber einmal ganz sicher! — wird durch dessen einschränkende, vorsichtige Formulierungsart, die ein „fast" und „nicht ganz" sehr liebt, noch unterstützt. Die Hofmannsthalsche Eigenart die dieser Unsicherheit Vorschub leistet, läßt sich vielleicht durch ein Wort des „Schwierigen" charakterisieren: „Ich habe nicht deine zielbewußte Art, ich komm leicht von meiner Linie ab, das muß ich schon gestehen . . ." [1]) Die Interpretation muß also hier auch getreulich den Abweichungen nachgehen. Ob die Hauptrichtung dennoch hervortritt, wird sich aus den Feststellungen ergeben. Sehr aufschlußreich zur Interpretation gerade unter dem Gesichtspunkt der Wertung ist das von Walther Brecht herausgegebene Ad me ipsum" Hofmannsthals im Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, 1930.

Verhältnismäßig eindeutig erscheint die Wertung des Traumhaften gegenüber dem Begrifflichen, Logischen. Vieles im Werk Hofmannsthals läßt sich logisch nicht fassen. Das Gedicht „Lebenslied" wird einer verstandesmäßigen Analyse immer entgleiten. Das rauschhafte Element, das in diesen Versen gefangen ist, ersetzt dem Dichter den klaren Sinn. Manches von der Prosa Hofmannsthals hält einer begrifflichen Analyse nicht stand, wirkt aber doch — durch das Traumhafte, den „Hauch".

Im „Gespräch über Gedichte" rühmt Clemens der schwülen Bezauberung gegenüber die Klarheit der Gedanken und erhält darauf zur Antwort: „Wir sind reicher an Gedanken als der endlose Meeresstrand an Muscheln. Was uns not tut, das ist der Hauch". (II. Bd. S. 234.) Auch in den Unterhaltungen über ein neues Buch werden diese zwei Wertungsarten einander gegenübergestellt. Der Oheim lehnt ein neu erschienenes Buch ab: „Gewöhnlich wird dem Leser gar nichts zu produzieren übrig gelassen, das ist öde genug. Hier ist das Gegenteil, hier soll ich das eigentliche Element des Lebens supplieren. Das lehne ich ab. An Fieberträumen, wenn sie auch merkwürdig genug sind, mögen sich die freuen, die 20 Jahre alt sind, und denen die ganze Welt ein Geflirre und ein Traum ist . . . Ich muß mich an Resultate halten." (S. 246 II. Bd.) Demgegenüber empfindet Ferdinand die Magie des Buches: „Er segnete in sich den Blick des Dichters, der die Dinge der Welt außer allem Bezug ansieht und in ihrem tiefsten Bezug . . . Er spürte das seltene dichterische Vermögen auf sich einströmen, wie eine Welle geheimnisvoller physischer Gewalt." Der erfundene Dialog schließt mit diesem Selbstgespräch Ferdinands: „Möge dies andern die Voraussetzung sein, mir ist es schon Besitz und Glück, nur das Walten dieser Kraft zu empfinden. Die Nachwelt läßt nur Resultate bestehen, aber sie weiß nicht und braucht nicht zu wissen, wie schön es für den Mitlebenden war, sich gelegentlich schon den hohen Möglichkeiten hinzugeben". Noch deutlicher heißt es in „Der Dichter und diese Zeit": [2]) „. . . an einem der festen Begriffe, auf denen Ihre Anschauung dieser

[1]) IV. Bd. S. 378.

[2]) I. Band der gesammelten Prosa.

ästhetischen Dinge ruhen mag, wo anders sie auf Begriffen ruht, und nicht, wie ich heimlich und bestimmt h o f f e, auf einem chaotischen Gemenge von v e r w o r r e n e n, k o m p l e x e n und i n k o m m e n s u r a b l e n inneren Erlebnissen . . ." Im „Buch der Freunde" geht Hofmannsthal so weit, daß er schreibt: „Die gefährlichste Sorte von Dummheit ist ein scharfer Verstand" (S. 33). Demgegenüber läßt er Lord Chandos glauben, „wir könnten in ein neues ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfingen mit dem Herzen zu denken".[1]) Das Erkennen wird also Gefühlssache und damit traumverwandt. Wo der Begriff positiv gewertet wird, geschieht es aus ästhetischer, man möchte fast sagen musikalischer Betrachtung desselben, wie es Lord Chandos zeigt: „An dieser Harmonie begrenzter und geordneter Begriffe hoffte ich zu gesunden. Aber ich konnte nicht zu ihnen hinüber. (Trennung von Subjekt und Objekt, während der Träumer geradezu aufgehen will im Objekt). „Diese Begriffe, ich verstand sie wohl; ich sah ihr wundervolles Verhältnisspiel vor mir aufsteigen, wie herrliche Wasserkünste, die mit goldenen Bällen spielen. Ich konnte sie umschweben und sehen, wie sie zueinander spielten; aber sie hatten es nur miteinander zu tun, und das Tiefste, das P e r s ö n l i c h e meines Denkens, blieb von ihrem Reigen ausgeschlossen." (S. 181 II. Bd.) Es ist die Geschlossenheit des Begriffs, welches dem traumoffenen Erkennen zuwider ist.

Rettend und beseligend werden für den Lord jene Augenblicke, wo die simpelsten Dinge ihm zur Brücke in einen traumhaft intuitiven Zustand werden. „La rêverie c'est le dimanche de la pensée", dieses Wort Amiels wird in seiner tieferen Bedeutung wahr für die Mündung des Traumhaften bei Hofmannsthal in die Intuition, wo die Erkenntnis geschenkt, nicht erarbeitet wird. Die „frühe Weisheit" eines Claudio, Fortunio u. s. w. ist nichts anderes, als ein traumhaft intuitives Erfassen der Zusammenhänge, das mit der sonstigen Unreife seiner Träger in keinem Verhältnis steht. So sagt Fortunio sehr treffend:

„Ich weiß sehr wenig. Aber einen Blick
Hab' ich getan ins Tiefre. I r g e n d w i e erkannt . . .
(S. 155 I. Bd.)

Nicht durch Erfahrung und nicht durch Ueberlegen, i r g e n d w i e hat er erkannt. Ausdrücklich wird dieser Zustand der Frühreife im „Ad me ipsum" als glorreich gewertet.[2]) (Man vergleiche etwa Geysers Untersuchungen über „Das Prinzip vom zureichenden Grunde", — um das andere Extrem zu bekommen). Aehnlich heißt es im Erlebnis":

„. . . Und dieses wußt ich,
Obgleich ichs nicht begreife, doch ich wußt es . . ."

oder in „Die Wege und die Begegnungen": „. . . es war eine ungeheure Landschaft, es war — dies konnte ich nicht sehen, sondern ich wußte es — der terrassenförmige Rand eines gigantischen Hochlandes, es war Asien." (S. 176 III. Bd.) So erkennt auch der Schreiber des Farbenbriefes mühelos, was seinem Geschäft zum Vorteil dient, „wie man im

[1]) XII. Band S. 185.
[2]) Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts S. 322.

Traume Blumen pflückt von einer kahlen Mauer". Auch der Schluß von „Traum von großer Magie" bringt diese Verbindung zwischen Traum, der für gewöhnlich nur als Helldunkel gilt, und höchster Geistigkeit:

„Doch er ist Feuer uns im tiefsten Kerne,
So ahnte mir, als ich den Traum da fand
Und redet mit den Feuern jener Ferne . . ."

mit dem „Cherub und hohen Herrn", „mit unserem Geist". Auch innerhalb des Gedichtes „Manche freilich" [1]) scheint sich mir die Scheidung der Dumpfen und der Leichten auf zwei Seiten des Traumhaften zu beziehen — auf das Verworrene und den erhöhten Zustand des Schmerzlosen im allgemeinen, worunter im besonderen auch das traumhaft verworrene, wie auch das traumhaft intuitive Erkennen fällt. Geist ist also nicht die Ueberwindung des Traums, wie es Gundolf in seinem Georgebuch darstellt, (Kapitel über die Lieder von Traum und Tod), sondern seine Krönung.

Verläuft hier die Wertungslinie ziemlich klar zur traumhaft intuitiven Erkenntnis als Gipfel hin, so sehen wir im folgenden Aesthetisches und Ethisches so stark ineinander geschlungen, daß wir an keinem Faden das Gewebe aufziehen können.

Es mag zunächst verwundern, daß wir im Bezirk des Traumhaften überhaupt auf ethische Probleme geführt werden. Wenn irgendwo, so ist hier ein Gebiet „jenseits von Gut und Böse". Diese Neutralität wirkt sich in der Art aus, wie z. B. eine Sobeide, eine Madonna Dianora gestaltet sind. Beide Figuren tragen über ihrer Schuld den bezaubernden Schleier der Poesie. Die banale Geschichte eines Ehebruches wird zum „sogno d'un mattino di primavera". Auf die Bezauberung, die von Sobeide ausgeht und ihre Schwäche vergessen macht, hat Grete Schaeder in einem Aufsatz der „Neuen Schweizer Rundschau" Mai 1930 aufmerksam gemacht. — Und doch weist Sobeide selber auf ihren Fehltritt hin. Seltsamerweise übersieht ihn der Durchschnittsleser dennoch; das Alogische am Traumhaften hingegen läßt man sich weit weniger gefallen — ein Zeichen wie sehr der ästhetische Einschlag auf Kosten des ethischen überhand nimmt. „Die Frau im Fenster" spricht sich frei von Schuld — und man glaubt es ihr. In der Einleitung zu den Märchen aus tausend und einer Nacht, (Bd. III S. 101) wird betont, wie selbst die Unmoral durch diese traumhafte Poesie emporgehoben wird in eine Sphäre, wo eben nur noch ästhetische Masse gelten. Desgleichen im Aufsatz: „Das Mädchen mit den Goldaugen" (S. 124 III. Bd.).

In „Gestern" sehen wir die Ueberschneidung von Theorie und Praxis bezüglich der ästhetischen Wertung. Man spürt in Adrea das Bemühen um die Konsequenz, wenn er zu Arlette sagt:

„Du bist nicht schuld daran, wenn ich jetzt leide,
Nicht schuld an diesem ganzen blöden Wahn,
Es ist kein Grund, daß ich dich zürnend meide,

[1]) I. Bd. S. 16.

Du konnstest, Du hast mir nicht weh getan.
Verbergen brauchst Du's nicht und nicht beklagen . . ."
(I. Bd. S. 128.)

Das normale Gefühl sträubt sich zwar in ihm gegen diese Neutralität, die sich jedes Richten versagen muß:

„Ich müßte nach Dir schlagen, müßte schreien"

aber:

„Das wäre Fälschung, Lüge, Selbstbetrug
An meinem Fühlen kalt und klar und klug."

Koch weist in seinem Aufsatz über „Das Lebensgefühl Hofmannsthals" (Freies deutsches Hochstift 1930) auf die Verwandtschaft zwischen der Philosophie Machs und dem Ichgefühl Hofmannsthals hin. In dieser Szene zwischen Andrea und Arlette taucht keine andere Problematik auf als jene, die sich aus Machs Philosophie bei jedem Richten ergibt — ja dieses unmöglich macht, da ja das traumhaft wechselnde Ich nicht zu treffen ist und nicht verantwortlich gemacht werden kann. Andrea zieht die Konsequenz — theoretisch. Das Ironische ist, daß er, der keinen Grund findet, Arlette zürnend zu meiden, dieselbe nicht nur meidet, sondern verjagt. Diese unvermeidliche Zerrissenheit gibt seinen Schlußworten eine gewisse Tragik — er wird mit eigenen Waffen geschlagen. Daß er aber mit Tränen auf das überaus Logische in Arlettes Betragen — was tat sie anderes als seine „Philosophie" befolgen — reagiert, gibt ihm etwas Klägliches, Brüchiges, ja etwas geradezu komisch Wirkendes und doch ist es etwas bitter Ernstes, das uns dieser Schluß zeigt: Traum gemessen durch die Wirklichkeit.

Aehnliche Zwiespältigkeit geht durch „Der Tor und der Tod", nur geht die Ueberschneidung in umgekehrter Richtung. Bei Andrea wird die ästhetische Wertungslinie von der ethischen — zwar aus Egoismus herkommenden — geschnitten. Claudio wird erst moralisch gerichtet: „Tor. Du schlimmer Tor". Am Schluß aber spricht der Tod angesichts Claudios: „Wie wundervoll sind diese Wesen . . ." Allerdings ist, nach den Anmerkungen im „Ad me ipsum" zu schließen, Claudio jetzt wieder ins Geeinte aus der Zerrissenheit zurückgekehrt und wird, nach Hofmannsthals Auffassung, mit Recht gelobt. Und der Tadel, den er empfängt, wie sich selber gibt, geht „vielleicht" — siehe „Ad me ipsum" S. 333 — nicht auf das Ethische sondern auf das Versagen der einigenden Traumkraft. Dann fiele der Widerspruch in den Worten des Todes weg, die Ueberschneidung bleibt aber doch durch die Visionsszene, die ausgesprochen ethisches Gericht ist.

Es bleibt die Frage, ob diese Ueberschneidungen einer Unsicherheit des Autors entspringen. Eine persönliche Wertung finden wir im „Ad me ipsum" S. 322, wo Claudio wie Andrea als Vertreter eines „glorreichen, aber gefährlichen Zustandes genannt werden, eines Zustandes, der auch als Präexistenz bezeichnet wird, und in meinen Ausführungen einer Schicht des Traumhaften entspricht. Die positive Wertung „glorreich" bezieht sich auf traumhafte Erkenntnis wie traumhafte Geeintheit, die aber in Claudio und auch in Andrea nicht voll hervortritt — bei Claudio erst zum Schluß, bei Andrea nur zu Anfang.

Was aber meint Hofmannsthal mit dem „gefährlich"? Es wird einmal die Gefahr des Herausfallens aus diesem glorreichen Zustand gemeint sein. Darüber hinaus aber liegt — wenn auch für den Dichter vielleicht unbewußt — ein Hinweis nach der negativen Seite. Diese Gefährlichkeit in moralischer Hinsicht ist jedenfalls schon in „Gestern" und später immer wieder gestaltet. Im allgemeinen kann diese Gefahr als Neigung zum Außergewöhnlichen und Ungebundenen bezeichnet werden, wie sie Andrea anhaftet:

„Eintönig ist das Gute, schal und bleich,
Allein die Sünde ist unendlich reich . . ." (I. Bd. S. 112.)

Eine persönliche Notiz Hofmannsthals im Buch der Freunde S. 103 gibt dazu das Gegenlicht: „In der Jugend findet man das sogenannte Interessante merkwürdig, im reiferen Alter das Gute". Das Bekenntnis Andreas:

„Mir ist vor keinem meiner Triebe bange,
Ich lausche nur, was jeglicher verlange . . ." (I. S. 109)

ist ebenso ästhetisch gefärbt. Und zwar wird hier nicht der ästhetisch erzogene, mit dem Guten übereinstimmende Trieb, wie ihn etwa Schiller will, gemeint, sondern es wird nach dem ethisch Ungebundenen hin gedrängt. (Im tiefsten Grund ist ja auch Schillers Freiheitbegriff, wie er in seinen Briefen zur ästhetischen Erziehung zum Ausdruck kommt, die ästhetische Erzogenheit, welche die Schranke gar nicht mehr spürt, der Sollen und Wollen und Dürfen eins ist, im Grunde ist dies auch nichts anderes, als eine verfeinerte Lossagung von der Bindung, eine Subjektivierung objektiver Werte. Es gehört mehr sittliche Kraft dazu, eine Schranke zu sehen und zu respektieren. Sie übersehen und dennoch nicht überschreiten, ist nur relativ möglich und gültig.

Diese jeder Bindung entgegengesetzte Tendenz treibt zum Spiel mit Gefährlichkeiten aller Art. „Die Lust am sich verlieren, in unergründlichen verbotenen Revieren" — formuliert sie Andrea — jene Richtung des Traumhaften, wie sie im Abenteuerlichen zum Ausdruck kommt. (Den Abenteurer und die Sängerin). Sie lockt als wilde Flamme das Weib des Schmieds und treibt es als Zentaur über die Grenze seines Heims. Sie verstrickt die eitle, ungezügelte Färberin in die Abenteuerlichkeit des Efrits und lockt als Hexe den Kaiser von Pflicht und Ordnung weg. Efrit und Hexe sind im Grunde konzentrierte Gestaltung einer in verbotene Bezirke eindringenden Traumkraft. Darauf weisen schon die Situationen, in welchen beide erscheinen — der Efrit besucht eine Halbbetäubte, Eingeschlafene, in „Der Kaiser und die Hexe" heißt es:

„Wenn du aufwachst in der Nacht
Und vor Dir das große Schwere
Dunkel ist, der tiefe Schacht . . ." (I. Bd. S. 189)

dann lockt die Hexe als das Leichte, Bunte des Traums den Kaiser, der vergebens wünscht:

„Ein totenhafter Schlaf
Soll mir nachts mit Blei versiegeln
Diese Welt . . . doch innen, innen ist die Tür, die nichts verriegelt". (S. 186 I. Bd.)

Freilich ist die Identität von Hexe und lockendem Traum nicht durchgeführt, bloß angedeutet.

Hier wie im Efrit und in Arlette wird die „Lust am Sichverlieren" vom Allgemeinen in einen besonderen Fall gebogen. Die Neigung zum Ungebundenen erscheint als Untreue, wie auch in der „Idylle" und an anderen Stellen. Das Motiv kehrt noch im „Schwierigen" wieder und variiert das Problem, das mit „Gestern" zum ersten Mal auftaucht. Andrea wünscht von Arlette völlige Freiheit von zeitlicher Bindung, eine völlige Hingabe an den Augenblick: „Laß dich von jedem Augenblicke treiben" . . . den berechtigten Einwand zwischen den Zeilen wehrt er fortfahrend ab:

„Das ist der Weg, dir selber treu zu bleiben" (S. 104 I. Bd.)

In Sobeide erscheint die Schuld erst durch den Treubruch an sich selber, und das Selbstgericht heißt deshalb:

„Ich tat mit meinem ganzen Schicksal so,
wie ichs beim Tanzen tu mit meinen Schleiern,
Mit eitlen Händen rührt' ich an mein Selbst . . . (S. 75 VI. Bd.)

Es fällt überhaupt auf, daß das Gericht über den ehelichen Treubruch meist in andere Tiefen leuchtet, und die Untreue bloß als Symptom allgemeiner Verirrung aufgefaßt wird, — so in „Der Kaiser und die Hexe", wo das Moralische an ganz anderer Stelle angesetzt wird. Der Herd der Untreue liegt in der „Vorwegnahme des Sozialen". Bei der Färberin ist die Treulosigkeit das Sekundäre an ihrer Schuld.

Direkt beantwortet wird das Problem im „Schwierigen", wo auch die traumgemäße Wertung sehr stark hervortritt, ohne objektiv falsch zu sein. Kari Bühl, der „Schwierige" ist für Antoinette der Geliebte. Er selber betrachtet sich als ihren und ihres Gatten Freund. Er will die beiden versöhnen. Seine Pädagogik ist aber offenbar von der „geraden Linie abgekommen", er hat dem Augenblick (und Antoinette!) zu große Konzessionen gemacht. Diese selber schneidet im 5. Akt das Thema an: Schuld oder Nichtschuld. Kari Bühls Lösung lautet: „Nichts ist bös", verengert sofort: „Der Augenblick ist nicht bös, nur das Festhaltenwollen ist unerlaubt. Nur das Sich-festkrampeln an das, was sich nicht halten läßt . . ." (S. 370 IV. Bd.). Darin liegt eine exakte Scheidung zwischen dem Gebiet des bewußten Willens und dem eines traumhaften Sichnehmenlassens — ähnlich wie im „Rosenkavalier". Die Grenze geht zwischen Antoinette und dem Schwierigen durch — sie nimmt die Sache viel realer und rechnet mit der Ehescheidung. Für den Schwierigen ist diese Liebe — die wir übrigens nur als „besonnte Vergangenheit" zu wissen bekommen, was ihr Traumhaftes noch erhöht — etwas „so Mysterioses", wie er fast mit Andacht gesteht (S. 369). Diese Absenz jeglicher Zielhaftigkeit läßt sein Verhalten ganz anders erscheinen, und sein gutes Gewissen ist durchaus verständlich — er formuliert es noch besser, wenn er sagt, er habe diesbezüglich überhaupt kein Gewissen — in Erkenntnis der völligen Jenseitigkeit von Gut und Böse.

Von hieraus erhält das „Zeltabbrechen" und das haltlos Fliehende des Traumhaften seinen tieferen, bis zur Entsagung gehenden Sinn.

Freilich wird die Wertung immer etwas schillernd bleiben — Hofmannsthal weist z. B. im „Ad me ipsum“ [1]) bezüglich „Kaiser und Hexe“ auf die „Vorwegnahme des Sozialen“, und er fügt auch den „Schwierigen“ als Beispiel hierzu an. Bezieht sich der Hinweis wahrscheinlich auch auf jene Stelle, wo Kari Bühl von der Unzulänglichkeit der Worte spricht, so kann man doch auch in seinem allzu konzilianten Wesen allen, besonders Antoinette gegenüber, eine solche „Vorwegnahme des Sozialen“ sehen. Ebenfalls jenseits des Entscheidenden wird der Traum mit diesen Worten des Kaisers in „Der Kaiser und die Hexe“ bezeichnet:

„. . . der Traum
Und der Wahnsinn wacher Träume
Steht nicht in dem Pakt.“ (I. Bd. S. 188.)

während Sobeide den Traum als Ausdruck inneren Lebens der Kontrolle unterstellt. — Die Stellen in beiden Dramen stehen sich in gewissem Sinn als Widerspruch gegenüber, wie denn auch „Der Kaiser und die Hexe“ den Durchbruch des Zwangmäßigen durch die befreiende und zugleich das Ungebundene einschränkende Tat darstellt.

Da das Traumhafte besonders subjektive Betonung ist, so erwächst aus ihm auch die Gefahr des Egoismus. Schon in Andrea wird auch diese Ausartung gezeigt — wie überhaupt „Gestern“ mit einem Griff die vielfache Gefährdung durch diese Lebensform aufdeckt. —

Schon durch die Inkonsequenz Andreas am Schluß kommt das egoistische Element zum Ausdruck, am stärksten aber in seiner Freundschaftsauffassung, da der Freund objektiv überhaupt nichts gilt, sondern nur in seiner Bezogenheit auf ihn selber:

„So hast Du einen Freund für Sturmeswehn,
Für Regen den und den für Sonnenschein,
Fürs Zimmer den und den zur Jagd im Frein?“ (I. Bd. S. 120.)

wird er gefragt und er antwortet:

„Und warum nicht, was ist daran zu staunen?“

erklärt er doch sogar seiner Geliebten unumwunden:

„Und wenn sich jemals zwei ins Auge sehn,
So sieht ein jeder sich nur in dem andern“. (I. Bd. S. 101.)

Claudios Egoismus verbraucht Freund, Geliebte und Mutter. Der Abenteurer ist ein Rabenvater. Der Kaiser weiß nicht, was in seinem Reich vorgeht — siehe Szene mit Lydus — er kümmert sich nur um private Dinge. Das harmlose Einsamkeitsbestreben und die Alleinseligkeit, wie sie im jungen Herrn („Kleines Welttheater“) erscheint, kann sich verheerend auswirken und wird dann mit Versteinerung bestraft. (Der Kaiser in „Die Frau ohne Schatten“). Die Färberin wird durch ihre traumsüchtige Abkehr vom realen Leben zur Geißel für ihre Verwandten und ihrem Mann zur Prüfung, den eigenen Kindern zum Lebenshindernis. Der Egoismus erscheint hier in seiner häßlichsten Form — als Unmütterlichkeit. Dies ist ihre größere Sünde, größer als die Treulosigkeit, die sie im Grunde nicht berührte — man vergleiche ihre Be-

[1]) Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts S. 325/26.

urteilung durch die Fischerin (S. 99 II. Bd.) — und dafür trägt sie ihr eigenes Richtschwert. Doch sind ihre Worte widerruflich — ihrer Schwäche wegen. So wird das Traumhafte an ihr gerecht und barmherzig gewertet — eindeutiger als an Claudio. In ihr tritt das „glorreich" fast völlig zurück, wenn man nicht ihre „Kühnheit" dazu rechnen will.

Besonders gefährdet und schwierig ist das Verhältnis des Traumhaften zur Wahrheit. Auch dieses Problem taucht schon in „Gestern" auf. Aus der Neigung Andreas zum ewig Bewegten und Verwandlungsfähigen kommt ihm der Grundsatz: „Lüge wird die Wahrheit, die erstarrt",[1]) das Maß ist also kein bleibendes, sondern ein relatives. Am Schluß der IV. Szene wird überhaupt nur noch das Aesthetische und intellektuelle Moment in Betracht gezogen, und ein wahrer Hymnus auf die Lüge gesungen — von Andrea wohl verstanden!

„Der grade Weg liegt manchesmal so fern!
Wir lügen alle und ich selbst — wie gern!"
(In diesem aufrichtigen Bekenntnis liegt besonders der Hinweis auf die ästhetische Wurzel.)

„O goldne Lügen, werdend ohne Grund,
Ein Trieb der Kunst, im unbewußten Mund!
O weise Lügen, mühevoll gewebt,
Wo eins das andere färbt und hält und hebt!
Wie süß, die Lüge wissend zu genießen
Bis Lüg und Wahrheit sanft zusammenfließen,
. . . . . .
Und es ist nichts verächtlicher auf Erden,
als dumm betrügen, dumm betrogen werden". (S. 112 I. Bd.)

In den Mittelpunkt gerückt und ethisch gelöst wird das Problem in „Der Kaiser und die Hexe". Zwischen Kaiser und Tarquinius herrscht ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Dichter und Page im Prolog zum „Weißen Fächer", zwischen Kaiser und Page im Märchen „Die Frau ohne Schatten". In Tarquinius ist der noch unschuldige Zustand eines dem Kaiser ähnlichen Gemütes gezeigt, verwandt dem Jüngling in der Landschaft, dem jungen Herrn im „Kleinen Welttheater". Ihn warnt der in der Gefahr Gefallene in suchenden Worten. Auch Hofmannsthal scheint in seiner viel späteren Notiz dazu (Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts S. 325) — ein Zeichen, wie ihn das Problem jahrelang beschäftigt — nach Worten zu tasten. Die Stelle im Dramolet lautet:

„Bist Du außen nicht wie innen,
Zwingst dich nicht, dir treu zu sein,
So kommt Gift in deine Sinnen . . .
. . . . . .
Kannst den Klang der Wahrheit hören,
So wie Hornruf von weither,
Doch erwidern nimmermehr;

---

[1]) I. S. 104.

Was du sprichst, kann nur betören,
Was du siehst, ist Schattenspiel,
. . . . . .
Merk dir: jeder Schritt im Leben
ist ein tiefrer. Worte! Worte!
Merk dir nichts als dies, Tarquinius:
Wer nicht wahr ist, wirft sich weg!
. . . Doch vielleicht begreifst du dies
Erst, wenn es zu spät ist, merk
Dies allein: nicht eine einzige
Stunde kommt zweimal im Leben,
Nicht ein Wort, nicht eines Blickes
Ungreifbares Nichts ist je
Ungeschehn zu machen, was
Du getan hast, mußt du tragen
So das Lächeln wie den Mord!
(Nach einer kleinen Pause)
Und wenn du ein Wesen lieb hast,
Sag nie mehr, bei deiner Seele!
Als du spürst. Bei deiner Seele!
Tu nicht eines Halms Gewicht
Mit verstelltem Mund hinzu . . ." (I. Bd. S. 194/95.)

Die Treue zu sich selber erhält hier einen ganz anderen Sinn als in „Gestern" — ist es dort völlige Anpassung an den Augenblick, bedingt durch die Auffassung eines mit ihm wechselnden Ich, so ist es hier im Gegenteil ein festes Entgegenstehen gegenüber dem Hinreißenden des Augenblicks. Die Phantasie wird hier nicht als frei, sondern als verantwortlich erklärt und so taucht der Gedanke auf, daß hier auch die Lüge als „Trieb der Kunst", ihre ästhetische Form, die Dichtkunst selber vor Gericht gestellt wird. Das Spielerisch-ungebundene einer allzu großen Formgewandtheit, die Selbstherrlichkeit des Wortes, das auf eigene Hand hin regiert — diese Seite des Problems scheint hier belichtet und gerichtet zu werden. Man beachte besonders, welche Wendung das Selbstgespräch des Kaisers im folgenden nimmt:

„Irgendwo ist Klang der Wahrheit,
Wie ein Hörnerruf von weitem,
Doch ich hab ihn nicht in mir,
Ja im Mund wird mir zur Lüge
Was noch wahr schien in Gedanken
Schmach und Tod für meine Seele,
Daß sie in der Welt liegt wie ein
Basilisk mit hundert Augen,
die sich drehen nach den Dingen
Aeugend! daß ich Menschenschicksal
so gelassen ansehn kann
Wie das Steigen und Zerstäuben
der Springbrunnen"! (I. Bd. S. 196.)

Hier wird deutlich Wahrheit und Lüge im Sinn von wirklichkeitsverbunden und lebensferner Kontemplation gemeint oder wenigstens ver-

bunden. Mir scheint, daß man die letzten vier Verse nicht losgelöst aus dem Zusammenhang auf Hofmannsthal übertragen darf, wie das bei Sulger-Gebing[1]) geschieht. Ihre Funktion in einem Selbstgericht, in einem scharfen Selbstgericht läßt dies nicht zu.

„Es führen von hier Fäden zurück zu Claudio, nach vorne zu dem Lord Chandos des Briefes und zu dem „Schwierigen" —" bemerkt Hofmannsthal im „Ad me ipsum" (Jahrbuch S. 326). Bei Claudio ist das Spielerische der Umgebung und ihm zum Verhängnis geworden. Bei Lord Chandos kehren beinahe die Worte des Kaisers wieder, nur ist alles nervöser. Der Schwierige findet, daß das Sprechen auf Selbstüberhebung beruhe. Sein Mangel an Konsequenz, seine Anpassung an die, mit welchen er verkehrt, wurde bereits erwähnt. — Man begreift, daß der Brief des Lord Chandos geradezu unheimlich wirkt, kann doch für den Dichter ein tragischer Konflikt entstehen, wenn er mit dieser zweifelhaften Seite seines Werkzeugs zu rechten beginnt. Denn das Wort in sich ist schon zweifelhaft. Dann ist die einzige Konsequenz Schweigen, und Lord Chandos zieht diese Konsequenz.

Sieht man, mit welcher Treffsicherheit die Abirrungsmöglichkeiten des Träumers gestaltet sind, so wundert man sich immer mehr, in den Notizen des „Ad me ipsum" (Jahrbuch S. 322) ein positives Werturteil[2]) zu finden, besonders wenn man unter den „Auserlesenen" einen Abenteurer genannt findet. Beruht dies nun auf rein ästhetischer Wertung? In „Der Abenteurer und die Sängerin" findet sich darauf die Antwort. Das Drama bewegt sich wie die meisten Werke Hofmannsthals im Spiel von Möglichkeiten, von denen sozusagen jede der Hauptfiguren eine Gestaltung ist. Der Abenteurer, Cesarino, Vittoria, Venier sie alle sind irgendwie traumgebunden und spielen von diesem Berührungspunkt in- und gegeneinander. Hervorgehoben sei hier nur das Gegenspiel: Abenteurer — Vittoria. Es wird einmal das Gleichnis vom Brunnen mit den zwei Eimern gebraucht. Damit rührt der Abenturer an das Zweispurige, das im Traumhaften bezüglich ethischer Werte liegt:

„Wir müssen still vorüber aneinander,
Still wie die beiden Eimer in dem Brunnen,
der eine geht nach oben, der ist voll,
der leere geht nach unten in das Dunkel". (S. 108 V. Bd.)

und sein Werturteil wird ihm selber in den Mund gelegt:

„Gib ihm den Ring und sag ihm dies dazu:
Er kommt von einem, der mit tausend Armen
nach allen Freuden griff und wie ein Kind

---

[1]) Breslauer Beiträge zur Lit.-Geschichte Heft III S. 9. Es heißt hier sogar, der Kaiser rühme sich seiner betrachtenden Haltung!

[2]) Praeexistenz. Glorreicher, aber gefährlicher Zustand. Ihre Qualitäten: frühe Weisheit (Claudio, Andrea) — ironisch: junge Witwer.
Ballade des äußeren Lebens, Erlebnis.
Angehöriger einer höchsten Welt: millenarische Anklänge.
Auserlesenheit: Kaiser — Abenteurer — Zauberer — Weiser (abgedankter Kaiser) — Dichter — Kind — Wahnsinniger.

mit allem wild zum Munde fuhr; der mit Lust
am Schein von Seifenblasen hing, der achtlos
ein wundervolles Herz hinfallen ließ,
um eine liederlich geschminkte Maske
zu haschen; der des Lebens Sklave hieß,
nicht altern konnte . . ." (S. 108 V. Bd.)

Die positive Wertung, welche er indirekt im „Ad me ipsum" erhält, kann sich also bloß auf einen Urzustand beziehen, den der Abenteurer verloren hat. Er befindet sich offenbar im selben „Zwischenzustand" (Jahrbuch S. 326), als dessen Verkörperung die Hexe genannt wird. Beachtenswert ist, daß nicht nur von der Erlösung des Kaisers, sondern auch von derjenigen der Hexe gesprochen wird. Also nicht nur der dem Traumhaften Verfallene, auch dieser Zustand selbst muß — kann von seiner unvollkommenen, unter Umständen unmoralischen Stufe weiter hinaufgehoben werden.

Diese Erlösung des Traumhaften bildet die Gegenbewegung zur Herausgestaltung der Traumgefahren und knüpft an die positiven Werte an, die im Traumhaften liegen könnten. Der Disponierung zum Negativen wird diejenige zum Schönen, das zugleich das Gute ist, oder sein kann, und zum Guten im speziellen Sinn gegenübergestellt.

Es wurde gezeigt, wie im Traumhaften die Neigung zur Untreue liegen kann und tatsächlich oft als Motiv mit den Traumgestalten verbunden ist; aber nirgends wie hier, wo die wertende Beleuchtung untersucht werden soll, zeigt sich die Vorliebe Hofmannsthals und seine geradezu virtuosenhafte Fertigkeit, mit Motiven zu spielen wie mit Bällen, die er von der dunklen durch alle möglichen Farben enthaltenden Lichtschichten steigen läßt. Auch die Spiegelung einer Gestalt durch die andere in bestimmten Punkten führt zur Heraushebung der Abtönungen. — Treue kann sehr sark traumverbunden sein — bei Vittoria z. B. ist sie die Grundlage zu ihrem „Leben über dem Leben". „Ich fing was an, da war ich sechzehn Jahr, Und heute hat's kein Ende". (V. Bd. S. 109) die Dauer der Liebe, wie bei Elektra die Dauer des Hasses, beide unbekümmert um das Reale. Sehr deutlich wird Treue als traumhaftes Ideal im „Weißen Fächer" gezeigt, wo Fortunio sagt:

„Ich will besser sein
Als dieses Schattenspiel, darin die Rolle
des Witwers auf mich fiel. Ob allzu jung,
Ich will sie spielen mit so großer Treue,
So bittrem Ernst . . ." (I. S. 156.)

Es ist durchaus wirklichkeitsferner Glaube (in diesem Fall, wie der Ausgang zeigt,) an die „ewige Liebe", eine Ueberschätzung der Gefühlsdauer. Nicht von ungefähr gebraucht Fortunio die Bezeichnung „Rolle" — nicht im religiösen Sinn des Welttheaters — ist es doch ein zur Schautragen des Schmerzes wie der Treue, die er betreibt — mehr ein Spiel mit erhabenen Gefühlen.

Immerhin haben wir hier — wo mit dem verträumten Idealismus ziemlich scharf ins Gericht gegangen wird, (der Pädagoge würde solche hochgespannte Gefühle mit weniger Ironie behandeln, weil der Jugendliche selbst im Theater Ehrfurcht verlangt —) die Andeutung einer

Möglichkeit, die in „Ariadne auf Naxos" klar zum Durchbruch kommt. Auch in Ariadne fehlt nicht die ironische Unterspielung, die aber bewußt daneben klingt. Die vom „Komponist" geträumte Figur gewinnt Leben und Glauben trotz der Glossen Zerbinettas. In Ariadne wird das traumhaft Schöne einer der Wirklichkeit sich zuschließenden Treue über die weltoffene Anpassungsfähigkeit gestellt. Dieser „Spitzenleistung" wird nun die höchste Form des Verwandlungsmotivs, das Wunder zugesellt. Das Paar Ariadne—Bacchus ist anders gemeint als Fortunio—Miranda. Letzteres wird durch den Sieg der Wirklichkeit zusammengeführt, jenes durch wirklichkeitsüberfliegende Gefühle und jenseits des Alltäglichen. Das Zwiespältige, das uns trotzdem aus dieser Verkoppelung positiv ins höchste gesteigerter Traumkräfte berührt, wird in der „Frau ohne Schatten" durch das harmonische Ende überwunden, da sich dort Verwandlung vollzieht — auch hier ist das Motiv der Verwandlung ganz ins Ethische gebogen und wird deutlich höher gewertet als seine märchenhafte Form — bei gleichbleibenden Verhältnisgliedern.

Auch der Gegensatz Lüge — Wahrheit kann nicht absolut als Traum — Wirklichkeit oder Gut — böse gefaßt werden, auch hier tritt die Relativität scheinbar fest abgegrenzter Werte hervor. Wie in Ariadne das Verwandlungsmotiv, so wird in Vittoria („Der Abenteurer und die Sängerin") die Lüge dem Mythischen genähert.

„So schwimme ich auf einer großen Lüge
durchs Leben, wie Europa auf dem Stier:
Die Schwester meines Kindes, schattenhaft,
Zu einem neuen Wesen fast verdoppelt . . ." (S. 91 V. Bd.)

Unterstrichen wird das Problematische dieses Falles durch deutliche Hinweise auf das Negative der Lüge, z. B. wenn Lorenzo zu Vittoria sagt:

„Doch wenn in deinen Reden, deinem Schweigen
so wie in einem Nest und einem Abgrund,
wie Kröten, Lüge neben Lüge wohnt —
von Anfang an, und immer, immer fort . . ." (V. S. 72.)

und wenn Vittoria selber an einer Stelle verachtungsvoll ausruft:

„Bedenken, heucheln, lügen!
Ich seh, das Leben läßt von seinem Brauch nicht ab . . ." (S. 58.)

dann wird damit auf die hauchdünne Wand gezeigt, die eine Welt des Gemeinen von der des Edlen trennt. Von Vittoria, die selbst der Lüge das Gemeine nimmt und in sublimer Weise den Satz: „Der Zweck heiligt die Mittel" anwendet, wird auch auf eine Seite des Traumhaften gewiesen, die im Aufsatz „deutsche Erzähler" die „verteilte Liebe" genannt wird und als spezifisch deutsch gilt:

„Schön ist an euch Deutschen,
Daß ihr Liebende sein und doch zugleich
Vom Vater und vom Bruder einen Schimmer
an euch bewahren könnt. Hier liegt ein Grund
Euch recht zu lieben, wenn man euch versteht". (V. Bd. S. 93.)

Damit ist sie eine der Figuren, welche gegenüber dem Dionysischen das Maßvolle, Geformte des Traumhaften vertreten, wie es z. B.

auch der Kaufmann gegenüber Sobeide tut. (Das Maßvolle ist es auch, welches den Aestheten — nach Hofmannsthal — zur Sittlichkeit disponiert — „Sebastian Melmoth". Das ausschließlich positive Urteil, das er damit gibt, wird durch seine eigenen Gestalten widerlegt). Als Gegensatz zu Vittoria denke man sich etwa die Färberin, welcher der Sinn für Maß teilweise oder völlig fehlt. Hingegen ist noch ein Hauch davon in der — ethisch gesehen — negativ zu beurteilenden 1. Szene im „Rosenkavalier". Auch durch das Lustspiel spürt man etwas von dem Spiel mit verschiedenen Möglichkeiten, von denen eine um M. Theres kreist und die tändelnde, etwas gefährliche Seite der Verliebtheit zeigt, (obwohl auch hier das Spiel zwei entgegengesetzte Seiten sehen läßt, nicht nur das Unverbindliche, sondern auch das Tragische, wie der Verlauf der Handlung zeigt), die andere schwebt um die silberne Rose (II. A. S. 182/83) und weist mehr auf die innige und hochwertige Traumsubstanz innerhalb des Erotischen. — In Vittoria wird endlich der Gegenwert zur Gefahr des Egoismus gezeigt, der durch ähnlichen Figurengegensatz auch in der „Frau ohne Schatten" — Kaiser und Kaiserin — gegeben wird. Hier wird die Hingabe in ihrer höchsten Form gezeigt, weil sie sich selbst versagen muß, dem Du zu opfern. In „Lucidor" wird die untere Stufe, die angeborene Hingabeseligkeit gezeigt als Kontrast zu der kühlen Berechnung der älteren Schwester. — Aehnliche Abstufung der Traumwerte — vom Leichteren zum Reiferen — findet sich auch in dem Aufsatz über Jean Paul, wo es heißt: „Nach einer erhabenen Ferne strebt in Träumen und halben Träumen etwa auch ein zerrissenes und zweideutiges Gemüt; aber um das völlig Nahe in seiner Göttlichkeit zu erkennen, dazu bedarf es eines vor Ehrfurcht zitternden und zugleich gefaßten Herzens . . ." (III. S. 14.) Die gleiche Unterscheidung wie im Brief des Lord Chandos, wo das Fortschreiten immer in der Richtung des Traumhaften geht, aber von der unteren Stufe müheloser Bezauberung zu jener, wo ganz einfache, reale Dinge jene „erhöhten Augenblicke" hervorrufen, die in Worten auszudrücken nicht mehr möglich ist.

Zweifellos zeigen die drei Gipfelwerke des reifen Hofmannsthal am stärksten die ethische Wendung des Traumhaften. Allen dreien ist die Herausgestaltung der ethischen Werte innerhalb des Passiven eigen. Vielleicht bietet kein Moment wie dieses den Ansatz zu christlicher Wertung. Die Höherstellung des Kontemplativen gegenüber dem Aktiven, wie sie in der biblischen Erzählung von Maria und Martha gezeigt wird, mit der Betonung des Wesentlichen findet sich — allerdings eher mit indischem Einschlag — in der „Ballade des äußeren Lebens", (I, S. 11) wo mit einer einzigen Geste die ganze Welt der Erscheinungen auf die Seite gestellt wird: „Was soll das alles uns und diese Dinge . . ." Hingegen die erlösende Wirkung des Passiven im engeren Sinn, des Leidens, wie es in der „Frau ohne Schatten" gestaltet ist, trägt das Zeichen dessen, der die Passion und nicht die Aktion als Erlösungsmittel wählte. Die Gegenüberstellung beider Wirkungslinien, die des Aktiven = Amme, die des Passiven = Kaiserin zeigt eindeutig die höhere Wertung des Erleidens, der inneren Wirkungsform. Die noch so listige Geschäftigkeit der Amme erreicht nichts Entscheidendes, bloß die äußere Lösung des Schattens von der Färberin — Zerstörung, nicht

Aufbau, Analyse, nicht Synthese. Die opfernde Leidbereitschaft der Kaiserin hingegen erreicht alles.

Gleicherweise erhält beim Gericht im „Großen Welttheater" die Bettlergestalt die höchste Wertung.

Die letzte und höchste Ausgestaltung des Passiven — wie in der „Frau ohne Schatten" an einer durchaus traumnahen Figur gezeigt — finden wir im „Turm". Hier geht die Angleichung der Hauptfigur an das Vorbild Christi bis in wörtliche Anklänge. Der Faden, der aus dem „Schwierigen" herüberreicht, wird hier reiner und feiner versponnen. Auch im „Schwierigen" wird uns eine passive Figur gezeigt und höher gewertet als ihre Gegenfigur — der nordische Tatmensch Neuhoff. Der Passive kommt unvermerkt an das Ziel, welches der Aktive umsonst umwirbt. Aber Kari Bühl zeigt zugleich das Nachteilige — das Sichnehmen — und Schiebenlassen, in Form von Gutmütigkeit, wie sie stärker ausgeprägt im Kapitän („Christinas Heimreise") und angedeutet schon in den beiden Kaufmannsfiguren („Hochzeit der Sobeide", „Märchen der 672. Nacht") ist. In Sigismund wird das Passive durch das ethisch gewendete Motiv der Beharrung erhöht — er, den man wie eine Figur aus dem Kerker herausholt und wieder als solche zurückstellen will, behauptet seinen Platz. Man will ihn schieben — Julian, Oliver, der Arzt — er bleibt stehen wie ein Turm, er kennt keinen Kompromiß, und er fällt als Turm. — Ist darin eine gegensätzliche Verknüpfung mit dem „Schwierigen", so drängt sich auch eine analoge auf. In beiden Dramen — im Lustspiel wie in der Tragödie — wird dem christlichen Element des Passiven ein ästhetisches beigemischt. Der Arzt erkennt in Sigismund eine durchaus fürstliche, von Anbeginn edle Natur — sich schon im Sein bewährend und ausweisend. Ausdrücklicher formuliert ist dieser Gedanke des geadelten Seins, das keiner Tat bedarf, im „Schwierigen". „Er meint, daß man etwas aus sich machen kann" heißt es von Neuhoff (IV. Bd. S. 320.) Und Helen zu Letzterem: „Ist Ihnen das Hohe selbstverständlich? Das war ein nobler Gedanke". (IV. Bd. S. 380). Dann die Eloge Hans Karls über den Furlani (IV, S. 346) — dessen scheinbare Mühelosigkeit und Leichtigkeit ihn entzückt. Alle drei Aeußerungen kreisen um denselben Punkt — um das absichtlose, in sich ruhende S e i n des Guten und Schönen, an das Wort Schillers erinnernd: „Gemeine Naturen bezahlen mit dem was sie tun, edle mit dem was sie sind" [1]) — damit wird die christliche Wertung der selbstüberwindenden Tat, die immer mit dem naturhaften Wollen und Sein in Widerspruch steht, aber auch dem minderwertigen Subjekt — relativ — offen steht, von einer rein natürlich orientierten, human-heidnischen Wertung abgelöst. Das ästhetische, mühelos Gute höher gewertet als das christlich Gute.

In Sigismund wird allerdings die Läuterung des naturhaft Guten zum übernatürlich Heiligmäßigen gezeigt — durch die erste und zweite Erhöhung, zwischen welche der Gang zur Hinrichtung fällt. Die erste Passion — im Kerker — läßt ihn noch nicht zur letzten Stufe reifen,

---

[1]) Briefe zur ästhetischen Erziehung.

deshalb der natürlich sehr verständliche Ausbruch gegenüber dem Königvater, das nur naturhaft Gute scheitert an der Prüfung. Die zweite Passion führt zur Vollendung. Aehnliche Stufung wie von der traumhaften Hilfsbereitschaft der Jugendlichen zur Opferbereitschaft der „Frau ohne Schatten".

Vielfach mit dieser Linie des Passiven verknüpft, und deshalb oben schon angedeutet, ist jene andere, die von den frühesten Werken an mit seltener Klarheit die Haupttendenz des Traumhaften nach der positiven Seite hin angibt — die des Wesentlichen. Das kleine und das große Welttheater werden durch sie verbunden. Der „König — Gärtner" im kleinen bildet die Vorstufe zur „Weisheit" im großen Welttheater, wie diese hinter den Schein und nach dem Wesenhaften sehend. Im „Wahnsinnigen" flackert der unheimliche Wille, das Wesen der Dinge zu erkennen, dessen Bändigung der „Turm" im Kanzler zeigt: „Die Wahrheit, die da ist hinter allem Scheine, wohnt bei Gott". (S. 51.) Der Weg vom Wahnsinnigen bis zu dieser Figur wird erhellt durch eine Notiz, die Hofmannsthal bei Blake nimmt: „Der Weg des Unmaßes führt zum Palast der Weisheit".[1]) (S. 58). Eng verknüpft ist diese Wesensschau mit dem traumhaft Intuitiven und dem Drang nach dem Alleinen. Der Begriff sondert, die Intuition geht auf das Ganze. In dieser Verknüpfung findet sich Wesentlichkeit in der Bergköniginszene (Bergwerk zu Falun). Ihr Reich ist ein Reich der ewigen Wesenheit, ihre Anschauung deshalb für den Unreifen blendend.

Vom Gesichtspunkt des Wesentlichen aus lassen sich auch die Ausgänge der 3 Werke „Das Märchen der 672. Nacht", „Die Frau ohne Schatten", „Der Turm" als drei Stufen fassen: der Tod des Kaufmanns ist durchaus im Pessimistischen befangen, lichtloses Ende einer Irrfahrt. „Die Frau ohne Schatten" gibt dem optimistischen Ausblick — den Blick auf das wesentlich Gute und Gerechte gerichtet, wird das diesseitige Ziel zugleich mit dem Höheren erreicht. Der „Turm" aber weist durchaus ins Transzendente. Keine Belohnung für das reinste Sein und Leiden und Wollen, sondern martyrerhafter Tod. Die gleichmütige Ruhe und völlige Wesenssicherheit dieses Sigismund ist Erfüllung der jugendlichen, fast visionsartigen Voraussicht, wie sie das „Gespräch" gibt, wo der Greis sagt:

„Nun meine ich, ist mir ein Maß geschenkt,
Ein unveränderlich und sichres Maß,
Das mich für immer und untrüglich abhält,
Ein leeres Ding für voll zu nehmen, mich
Für Schales zu vergeuden, fremdem Fühlen
und angelerntem Denken irgend Platz
In einer meiner Adern zu gestatten.
Nun kann zwar Krankheit, Elend oder Tod
Mich noch bedrohen, aber Lüge kaum.
Dazu ist dies mein neues Amt zu voll
Einfacher Hoheit. Und daran gemessen
Vergeht erlogne Wichtigkeit zu Nichts.

---

[1]) Buch der Freunde.

Ins Schloß gefallen sind die letzten Türen,
Durch die ich hätte einen schlimmen Weg
antreten können. Durch und durch verstört,
Im Kern beschmutzt und völlig irr an Güte
Werd ich nun nicht mehr. Denn mich hat ein Glanz
Vom wahren Sinn des Lebens angeglüht." (I. Bd. S. 29.)

Auch das Spiegelsymbol erhält vom Zug nach dem Wesentlichen hin seine Läuterung und Verklärung, man vergleiche bloß das Motto, das Hofmannsthal seinem „Ad me ipsum" voraussetzt: Quocirca supremae pulchritudinis amator quod iam viderat tamquam imaginem eius quod non viderat credens, ipso frui primitivo desiderabat. (Gregorius Nysseums. Vita Mosis). (Jahrbuch des deutschen Hochstifts S. 322).

Diese Wendung des Traumhaften gibt auch den Schlüssel zu dem scheinbaren Widerspruch, der uns im I. Kapitel beschäftigte: Die Dichtung, dem Realen bewußt abgerückt, wird als wirklich im Sinn von wesentlich bezeichnet — z. B. im „Vorspiel zur Antigone",[1]) am eindrücklichsten durch das Teppichsymbol, das die wesenhafte Schönheit bezeichnet in „Die Frau ohne Schatten". Diese Wendung ist es auch, die das Werk Hofmannsthals vor der Versteinerung im Wort bewahrt und nicht im Zwischenzustand stecken läßt. Das Rautendelein muß nicht in den Brunnen, denn diesem Meister ruft keine Glocke die Schuld am Menschlichen um des Werks willen zu — Mensch und Künstler reiften hier der Ewigkeit entgegen. Hugo von Hofmannsthal ließ sich im Kleid des hl. Franziskus von Assisi begraben: dies war das letzte Symbol, das er uns gab. Es deutet den Weg vom sorglos verschwendenden Erben bis zum Bettler und zum letzten Contarin.

---

[1]) „Gedichte und kleine Dramen".

III. Die Wirklichkeit.

1.

„Es ist die Welt kein traumgeschaffner Garten, in welchem Duft und Glanz den Platz bestimmt", (Libussa), auf dieses Ergebnis läuft schließlich die Wertungslinie, die ich nachzuzeichnen versuchte, hinaus. Sie führt so, trotz Abschweifungen, letztlich ins Gebiet des Objektiven und Wirklichen. Diese Verhaftung mit dem wirklichen Leben durch das Ethische, seine Bejahung um des Guten willen, ist im „Gespräch" angedeutet, wenn der Jüngere die Worte wiedergibt, mit welchen der Aeltere seine Tochter ermahnt:

„Hab du das Leben lieb, doch nicht zu lieb
Und nur um seiner selbst, doch immerfort
Nur um des Guten willen, das darin ist . . ."

hier steht „Leben" für Wirklichkeit.

Was fällt bei Hofmannsthal alles unter den Begriff „Wirklichkeit"? Eine Art indirekter Definition findet sich im „Buch der Freunde": „Daß wir Deutschen das uns Umgebende als ein Wirkendes — „die Wirklichkeit" bezeichnen, die lateinischen Europäer als die „Dinglichkeit", zeigt die fundamentale Verschiedenheit des Geistes, und daß jene und wir in ganz verschiedener Weise auf dieser Welt zu Hause sind." (S. 96.) Also Wirklichkeit = das uns Umgebende. Dies ist nach Hofmannsthal nicht näher zu bestimmen, denn „Indem man von der Wirklichkeit irgendetwas Zusammenfassendes aussagt, nähert man sie schon dem Traum, vielmehr der Poesie". (S. 55.) Höchstens, daß sie etwas durchaus Unsystematisches ist, läßt sich bestimmen: „Das Leben ist restlose Vereinigung des Unvereinbaren" (S. 112) — gleiche Auffassung des Widersprüchlichen wie innerhalb des Traumhaften. Eine andere Aufzeichnung lautet: „Wirklichkeit ist die fable convenue der Philister" — (S. 24) das gibt die Etikette zur Leugnung und Vertauschung des Objektiven. Vielleicht ist es nichts anderes als das Rätseln um die Sphinx, welche die Gestalt des „Wahnsinnigen" mitbestimmt.

Ebenso fragend wie auf das Was, wendet sich der Blick auf das Wie der Wirklichkeit. Ihr Wert wird vom Träumer durchaus nicht eindeutig empfunden. Meist beurteilt er sie pessimistisch. Claudio klagt:

„Warum bemächtigt sich des Kindersinns
So hohe Ahnung von den Lebensdingen,
Daß dann die Dinge, wenn sie wirklich sind,
Nur schale Schauer des Erinnerns bringen?" (I. 125.)

Es ist die enttäuschte Frage, der Vorwurf, den der Träumer immer wieder dem Leben macht und weist bereits auf den Pessimismus im Märchen von der 672. Nacht hin. Gleich ungünstige Beurteilung findet

sich in „Tod des Tizian“ wo die Diskrepanz zwischen traumerfüllter Erwartung und dem Wissen um die traumlose Erfüllung gezeigt wird.

Das Leid an der Wirklichkeit treibt einerseits zur Flucht in den Traum, wie sie im Gedicht „Psyche“ [1]) ausgedrückt wird, oder sie greift zu einem höchst naiven Vertauschungsspiel:

„Zum Traume sag' ich, bleib bei mir, sei wahr,
Und zu der Wirklichkeit, sei Traum, entschwinde . . .“
(In „Für mich“ 1890.)

diese Spielerei ist nicht durchführbar. Oder sie wird ebenfalls vom Pessimismus erfaßt — wie es der „Weiße Fächer“ zeigt. Hier wird die Schattenhaftigkeit des Lebens durchaus negativ, nicht als Erleichterung empfunden. Zwar sieht Fortunio noch eine Möglichkeit, es wenigstens erträglich zu finden:

„Das Leben ist nichts als ein Schattenspiel:
Gleit mit den Augen leicht darüber hin,
Dann ist's erträglich, aber klammre dich
Daran, und es zergeht dir in den Fingern . . .“ (I. Bd. S. 155.)

Allein die Schlußworte nehmen auch diesen armen Trost weg, indem sie zwar die Schattenhaftigkeit des Glücks bejahen, das Unglück aber als nicht aufhebbar bezeichnen:

„Unheil hat in sich selber viel Gewalt,
Das schwere Schicksal wirft die schweren Schatten,
Doch was euch Glück erscheint, indes ihrs lebt,
Ist solch ein buntes Nichts, vom Traum gewebt“. (I, S. 184.)

So wird ähnlich in Werfels „Troerinnen“ formuliert: „. . . ein Traum, in dem nur Leiden wirklich sind . . .“ Noch in der ägyptischen Helena kehrt diese schmerzliche Ueberzeugung von der Nichtwegdenkbarkeit des Leidens, wenn Menelaus zum vermeintlichen Luftgespenst Helena sagt: „Der Wucht erlittener Leiden trau ich mehr als Dir“. Ist dieser Realitätswille mehr ein schmerzvolles Müssen, so zeigt Helena die mutvolle Bejahung:

„Zaubergerät zieht uns hinüber —
Zurückzukehren — das ist die Kunst!“

Damit zeigt sie die Schwäche der Traumflucht, die sehr billig ist, hingegen das Aufsichnehmen des Tatsächlichen als wertvoll. Nicht wie der Vogel Strauß, sondern wie Kämpfer steht sie dem Leben:

„Uns birgt keine Höhle
vor unserm Geschick,
sondern wir müssen ihm stehn.“

---

[1]) 1892 gedruckt in den Blättern für Kunst, 1. Folge, Bd. II. — 1896 heißt es im Aufsatz: „Der neue Roman von d'Annunzio“ (Loris S. 104): „. . . Auf alle diese Bücher könnte man die Verse schreiben, die ich einmal irgend wo gelesen habe. (Ich glaube, sie waren mit Bleistift unter ein Gedicht geschrieben):

„Und Psyche meine Seele, sah mich an
Mit bösem Blick und harten Mund und sprach:
Dann muß ich sterben, wenn du so nichts weißt
von allen Dingen, die das Leben will“.

Sind diese Verse nicht vielleicht unter das Gedicht „Psyche“ geschrieben worden, die Wirklichkeitsflucht korrigierend, vielleicht erst nachträglich und nur im Geist, von Hofmannsthal selbst.

deshalb gibt sie Menelaus den Trunk des Erinnerns, alles wagend auf der Spitze eines Augenblicks, wie „Die Frau ohne Schatten".

Im „Großen Welttheater" und im „Turm" wird die einseitig pessimistische Auffassung durch den Ausblick ins Transzendente gemildert und „Das Leben = Traum" ist hier nicht mehr Vertauschungsresultat wie im „Weißen Fächer" — hier prallen, wenigstens im „Turm", aber auch im Welttheater, durch Betonung des Aktiven, z. B. im König —, Traum- und Wirklichkeitswelt sehr stark aufeinander, und doch gelingt die Synthese, die auf der Ebene des Wesentlichen gewonnen wird, vollkommen. „Reifer werden, heißt schärfer trennen, inniger verbinden" (S. 50) notiert Hofmannsthal im „Buch der Freunde" — diese Versöhnung der Traum- mit der Wirklichkeitswelt bei Respektierung, nicht Wegleugnung der realen Pflichten und Tatsachen, illustriert diese Notiz. Beim König — Gärtner fehlt die Trennung — deshalb ist er nicht Regent, sondern meditierender Gärtner.

Eine Art Vorstufe zur Synthese durch Wesentlichkeit bildet das Totalitätsgefühl und die Einsicht in die Verbindung aller Mächte durch Gleichzeitigkeit des Geschehens wie es z. B. in „Loris" S. 67 zum Ausdruck kommt: „Man denkt manchmal über allerlei Tiefstes, aber während es einem durch die Seele zuckt, steht man ganz ruhig vor der Affiche eines café chantant oder sieht zu, wie eine hübsche Frau dem Wagen entsteigt, große Gedanken, die eigentlichen Lebensgedanken der „oberen Seele" stimmen die „untere" nicht weihevoll, und wir können ganz gut einer abgebrochenen Gedankenreihe Nietzsches nachspüren und zugleich einen blöden crevé um sein englisches Smoking beneiden . . ." (Zur Physiologie der modernen Liebe.)

Trotz der Hinneigung zu einer negativen Wirklichkeitsinterpretation, wie wir sie oben andeuteten, fehlt doch auch die hellere Note nicht, auch nicht im jungen Hofmannsthal, was zwar die begriffliche Zusammenfassung seines Werks nicht gerade erleichtert. — Positiver wird die Wertung fast immer, wenn es nicht um die Wirklichkeit als Geschehen, sondern um die „Dinglichkeit" geht — Dinglichkeit, die auch irgend eine Geste, ein Bildchen des Daseins bedeuten kann. So heißt es im Prolog zu „Tod des Tizian":

„Mir hats gefallen, zwar ists nicht so hübsch
Wie Lieder, die das Volk im Sommer singt,
Wie hübsche Frauen, wie ein Kind das lacht,
Und wie Jasmin in einer Delfter Vase . . ." (I. Bd. S. 60.)

Darin liegt schon der Keim zu jener Hinwendung des „Zurückgekehrten" von der er erzählt: „. . . nicht die Wollust und Harmonie ihres stummen Lebens, wie sie mir vor Zeiten manchmal aus alten Bildern wie eine zauberische Atmosphäre entgegenfloß: nein, nur die Wucht ihres Daseins . . ." (II. Bd. S. 212.) Allerdings wird auch noch hier, und im „Tod des Tizian", das Wirkliche nicht um seiner selbst willen, sondern als Träger eines Traumhaften geliebt. Das Nüchterne wird zwar auch anerkannt, wie eine Notiz im „Buch der Freunde" verrät: „Es ist sehr bedeutungsvoll, daß wir Deutsche kein Wort aufbringen für ‚sobre' im lobenden Sinne, ein Wort, das in der Aesthetik der Franzosen immer wiederkehrt und mit dem größten Gewicht: mit „nüch-

tern" verbindet der Deutsche seltsamerweise keinen angenehmen Sinn". (S. 100.) Etwas von dieser Sachlichkeit scheint das Gedichtwerk Hofmannsthals durch die Absenz jeder Rührseligkeit zu besitzen. (Sobeide unter andern ist allerdings eine rührende Gestalt. Umso auffälliger wirkt die kühle Zartheit der Gedichte.) Diese Sachlichkeit beruht zu einem Teil in der Abrückung von Kunst und Leben, zum anderen in persönlichem Taktgefühl. Die eigentlich objektive Sicht bezeichnet er selber allerdings als Frucht des Alters: „Es braucht ein ganzes Leben, um einzusehen, wie dinglich-objektiv sich die Dinge, wie menschlich-objektiv sich die Menschen verhalten. S. 57.) Trotz dieser eingestandenen Subjektivität (die auch eine Art Objektivität ist) fühlt sich Hofmannsthal der Wirklichkeit doch näher als der Naturalismus; denn er ist überzeugt, daß eine gerechte, objektive Beurteilung der Natur in ihr mehr als Materie findet. (Selbst letztere sieht er nicht absolut verschieden vom Geistigen: „Der Geist besiegt die Materie — ihre stärkste Waffe im Kampf mit ihm ist ihre Flüchtigkeit." S. 47.)[1]) Diese Verbindung von Wirklichkeit und Geist und Irrationalem wird im „Buch der Freunde" öfters betont, z. B. „Daß der Mund küßt, ißt und redet, sollte für sich allen, die am Greifbaren haften, darauf bringen, daß wir durchaus dem Unbegreiflichen gegenüberstehen". (S. 52.) „Geist ist überwundene Wirklichkeit. Was sich von der Wirklichkeit absentiert, ist nicht Geist." (S. 53.) „Der Geist sucht das Wirkliche, der Ungeist haftet am Unwirklichen." (S. 41.)

Man versteht von daher, daß Hofmannsthal in seinem Gestaltenzug auch eine Großmutter wie im „Weißen Fächer", nicht nur wie im „Prolog zu einem Puppentheater", einen Schmied wie in der Idylle und einen treuherzigen Barack, nicht nur einen Messer Braccio oder einen Olivier mitgehen läßt. Diese Figuren eines positiven Gegenwerts könnten bei einem völlig traumbefangenen, wirklichkeitsfeindlichen Blick nicht erschaut worden sein. Die Großmutter[2]) Fortunios illustriert jene Notiz, mit welcher Hofmannsthal den sittlichen Optimismus befürwortet: „Freude erfordert mehr Hingabe, mehr Mut als der Schmerz. Sich der Freude hingeben heißt, genau soweit das unbekannte Dunkle herausfordern." (S. 35.) Ihr lebensoffener Blick für die nahe Wirklichkeit macht sie einer schmerzseligen und reflektierenden Jugend gegenüber zur Ueberlegenen. Mit wie viel liebenswürdigem Spott tut sich diese Ueberlegenheit kund, und welche Anmut der Reife läßt diese Großmutter jünger erscheinen als sie ist — und ihren jugendlichen Erdichter reifer — als man gelten läßt! Auch die Idylle zeigt eine ähnliche Gegenüberstellung — hier die von Hingabe an das Nächste und Fernseligkeit. Der Schmied betont, was immer wieder als Forderung der Wirklichkeit gezeigt wird: Einordnung in menschliche Grenzen. Gegenüber dem Müßiggängerischen wird das Werk gelobt. Der geringschätzigen Bemerkung des Zentaurs gegenüber: „Du kennst, mich dünkt, nur wenig von der Welt, mein Freund", erwidert der Schmied mit gerechtem Stolz:

---

[1]) Buch der Freunde.

[2]) Vgl. die ähnliche Figur im „Schweißtuch der Veronika", Gertrud von Le Fort.

„Die ganze kenn ich, kennend meinen Kreis,
Maßloses nicht verlangend, noch begierig ich,
Die flüchtge Flut zu ballen . . ." (I. S. 42.)

Im Grunde ist diese „Idylle" nichts anderes als das Negativ der „Frau im Fenster". Und wenn wir dennoch auch hier die Frau eher als unschuldig gerichtet, oder doch bedauernswert empfinden, so liegt das an der romantischen Verbildung des Lesers. Der Dichter ist hier bewunderungswürdig objektiv. Wie wenig er mit den einsamkeitsseligen, wirklichkeitsfeindlichen Figuren seines Werkes gleichgesetzt werden darf, zeigen noch zur Genüge die folgenden Abschnitte.

2.

Das Traumhafte, wenn es nicht überhaupt die Zeit ignoriert, wird doch ihren festen und geordneten Grenzen nicht gerecht. Es verabsoltiert die Gegenwart und will das Gestern leugnen — Andrea zu Arlette:

„Mußt du mit gestern stets das Heute stören?" (I, S. 103.)

Oder die Erinnerung überwuchert derart, daß die Gegenwart nicht zu ihrem Recht kommt, sie wird mit der Vergangenheit verwechselt. So sieht Elektra das schaurige Ende ihres Vaters nach Jahren so lebendig, als ob es eben erst geschehe. — Oedipus dagegen nimmt mit der Prophezeihung die Last und Schauer der Schuld voraus. — Auch der Schluß im „Tod des Tizian" bringt diese traumhafte Ausweitung der Zeitgrenzen — nach rückwärts und vorwärts:

„Und hätte jener nicht den Traum von morgen, ...

Und irgend etwas, das zu Ende geht.
Wovon ein Schmerz verklärend ihn durchweht —" (I. S. 75)

Eine eigentümliche Verzwickung bringt „Der weiße Fächer", wo der vergebliche Versuch, die Vergangenheit traumhaft festzuhalten, gezeigt wird, dabei aber die Gegenwart ebenso traumhaft faszinierend erscheint, mit Auslöschung der gestrigen Schmerzen; hingegen zaubert sie eine viel fernere Vergangenheit als Verstärkung ihrer eigenen Macht herauf.

Demgegenüber betont das Märchen von der „Frau ohne Schatten" das Ordnungsmäßige der Zeit. Die Verwendung der Zahl, die Bedingung der drei Tage bringt schon rein äußerlich eine gewisse Straffheit, die sich im Ausbau auswirkt und bei der Fülle der Motive und Ideen sehr wohltuend empfunden wird. Die Boten, welche der Amme erscheinen, werden nicht mit Namen, sondern durch eine Zahl benannt. Der Zwölfte, welcher der Amme im ersten Kapitel die Frist von drei Tagen und drei Nächten ankündigt, weist die Amme zurecht: „Wer hat dich gelehrt, die Augenblicke gegeneinander abzuschätzen?" (II, S. 5.) Damit wird jedem kleinsten Teil der Zeit seine eigene Berechtigung zugesprochen. Besonders tritt diese in sich geschlossene Kraft des Augenblicks bei der Opferszene hervor. Umsonst fragt die Kaiserin vorher, was sie tun müsse, die Ungeborenen rufen ihr zu: „Im Augenblick ist alles, der Rat und die Tat." (II. Bd. S. 107.) Dies ist eine ganz andere Gegenwartsbetonung als bei Andrea — sie er-

wächst aus herber Gerechtigkeit, welche überhaupt das Ethos dieses Märchens begründet: Auch durch die unbedingte Einsetzung für die „Kommenden" wird diese Gleichberechtigung betont, diese Zukünftigen dürfen nicht dem Gegenwärtigen zulieb geopfert werden. Gegenwart und Zukunft sind unlöslich verbunden — die Bejahung dessen, was Andrea bezüglich Gestern — Heute negiert, wenn er behauptet, es gebe „keine Pflicht, die dieses Heut an jenes Damals flicht". (I, S. 114.) Auch die direkte Gegenüberstellung zu dieser Negation gibt das Märchen, indem der Kaiserin strenge Verantwortung überbunden wird — wie sie im Augenblick entscheidet, so wird sich alles bleibend lösen oder nicht. Auch die „Färberin" trägt die Folgen ihrer Torheit, doch wird die Unerbittlichkeit, welche schon in „Kaiser und Hexe" bezüglich Verantwortung über jede Tat, jedes Wort, ja jede Gebärde hervortritt, hier gemildert, indem die Entscheidung der Verführten als widerruflich gilt.

Neben der Wichtigkeit des einzelnen Augenblicks wird die Aufreihung desselben als Raum des Werdens nicht weniger betont. Im Kaiser wird die sträfliche Nichtachtung der Frist gezeigt — siehe Szene im Berginnern. (IV. Kap.) Man fühlt geradezu, wie die Zeit ungenützt an ihm vorüberfließt — schon das Motiv des Gastmahls mit seiner Speisenfolge und dem zeremoniösen Ruf: „es ist an dem", aber am stärksten die sich neigenden Lichter, welche zuletzt erlöschen, rücken das Zeithafte näher.

Der Schauer der Zeit wurde schon vom jüngeren Hofmannsthal in den „Terzinen" gestaltet. Was dem Gefühl und Erleben noch greifbar nahesteht, sieht er von dieser Macht unerbittlich fortgetragen — fort, für immer fort." Es wäre dies Stoff genug zu romantischer Klage gewesen. Hofmannsthal verschmäht sie und setzt an ihre Stelle das feststellende Staunen:

„Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt . . ."

In diesen Versen liegt etwas von dem, was ich an Hofmannsthal als „nüchtern" (im guten Sinne) bezeichne, ein Ins-auge-fassen des Wirklichen ohne den feigen Versuch, den Vorhang zu ziehen, ohne ästhetische Rührseligkeit. Hingegen zeigt das Lustspiel später den naiven Einfall der Marschallin, die Uhren stehn zu lassen (vielmehr: der Einfall ist nicht naiv, sondern rokokohaftes Spiel mit dem Grauen vor der Zeit):

„Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding.
Wenn man so hinlebt, ist sie rein gar nichts.
Aber dann auf einmal,
Da spürt man nichts als sie:
Sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen,
In den Gesichtern rieselt sie, im Spiegel da rieselt sie,
In meinen Schläfen fließt sie.
Und zwischen mir und dir da fließt sie wieder
Lautlos, wie eine Sanduhr.
Oh Quin — Quin!

Manchmal hör' ich sie fließen unaufhaltsam.
Manchmal steh ich auf, mitten in der Nacht
Und laß die Uhren alle stehen . . ." (IV. Bd. S. 175.)

(Dies ist noch reichlich subjektiv und gefühlsmäßig — nichts von der Herbheit in der „Frau ohne Schatten".) Die folgende Wendung bringt die Milderung des Grauens und die Einordnung durch ein letztes Prinzip:

„Allein man muß sich auch vor ihr nicht fürchten,
Auch sie ist ein Geschöpf des Vaters,
Der uns alle geschaffen hat."

Damit rückt die Marschallin in die Reihe jener Gestalten, die trotz Verschiedenheit von Traum und Realität, Wunsch und Erfüllung ihr inneres Gleichgewicht bewahren.

Im „Großen Welttheater" erscheint die Zeit als eines der nivellierenden Elemente, ähnlich wie „Die Frau ohne Schatten" die Idee der Gerechtigkeit und Vergeltbarkeit alles Irdischen heraushebend.[1]) Sie verschont keinen — weder den König noch den Bettler. Die „Schönheit" führt das Staunen und Grauen der Marschallin zum anklagenden Vorwurf weiter:

„Die Zeit, die Mörderin der Zeit!
Die Zeit ist über uns mit Räuberfaust gefallen,
Hat böslich mißgetan an dir und mir und allen! . . . "
(V. Bd. S. 333.)

Diese unerbittliche Gleichheit im Ausmessen klingt dann nochmals im „Turm" auf. „Es entflieht keiner der großen Zeremonie" („Turm" S. 52), dieses Wort des Kanzlers bezieht sich auf den Zeitenwandel, dem niemand entfliehen kann — der Sturz des Königs, die Einsetzung des Prinzen, das Hervortreten Oliviers, das alles wird in die „große Zeremonie" der Wirklichkeit, das zeitliche Nacheinander einbezogen. Es ist nur eine, welche scheinbar dieser Zeremonie entgeht — die Welt, welche so groß und breit ist, daß sie die Zeit zu ihrer Magd macht und voller Muße zu ihrer Laute singt:

„Flieg hin, Zeit, du bist meine Magd,
Schmück dich, wenn es nächtet, schmück mich, wenn es tagt,
Flicht mir mein Haar, spiel mir um den Schuh,
Ich bin die Frau, die Magd bist Du.
Heia!"

Aber auch sie ist nur eine Kreatur und wird letztlich auch der Zeit untertan. Das Nivellierende kommt gerade in dem Wechsel dieses Herrin-Magd-Verhältnisses zum Ausdruck — erst befehlen, dann dienen, dies gilt für die Welt und umgekehrt für die Zeit:

„Doch einmal trittst du zornig herein,
Die Sterne schießen schiefen Schein,
. . . .
Da wirst du meine Herrin sein!

---

[1]) Dieses Werk zeigt auch wie mit dem Ernstnehmen der Zeit die Gestalt des Todes herber und strenger hervortritt. Hier ist er nicht mehr „Gott der Seele", sondern Diener Gottes. Ihm gehorchen, heißt hier mehr Demut als Ausweitung.

Oh weh!
Und ich deine Magd, schwach und verzagt!
Gott sei's geklagt!" (V. Bd. S. 331.)

Diese Ablösung von Herrschaft und Dienst der Zeit gegenüber scheint sich auch auf die Stellung des Dichters zur Gegenwart zu übertragen. Von den wiederholten Belegen dafür aus dem „Buch der Freunde", seien nur zwei angeführt, welche diese teilweise Bejahung, teilweise Ablehnung der Zeitmacht beleuchten:

„Wer seine Zeit nicht erfaßt, hat verspielt." (S. 67.)

Demgegenüber wird ein Grillparzervers festgehalten:

„Will meine Zeit mich bestreiten,
Ich laß es ruhig geschehen.
Ich komme aus anderen Zeiten
Und hoffe in andre zu gehen." (S. 74.)

Richtung- und normgebend ist ihm das Wesentliche. Gestaltung gewinnt diese teils erfüllende, teils konsequent ablehnende Haltung in Sigismund. Olivier stellt dieser Synthese gegenüber die rein äußere Zeitmacht. Auch diese wird noch aufbauend zu deuten versucht: „Hinter den Rücken des Geldwesens zu gelangen, ist vielleicht der Sinn der moralischen und sogar religiösen Revolution, in der wir zu stehen scheinen." (S. 72 „Buch der Freunde".)

Auch die Tat gehört zu jenen „Mächten, die binden". Ueberraschend entschieden wird ihr Wert in dem mehr persönlichen Werk des jungen Hofmannsthal bejaht. Man lese etwa den Aufsatz über Amiel, 1891, oder die drei Artikel über Gabriel D'Annunzio.[1]) Fügt man dazu noch die entsprechenden Notizen aus dem „Buch der Freunde", so staunt man immer mehr, und man fragt sich, wieso in seinem Werk die Passivität einen solchen Raum einnimmt. Wo ist die Verdrängung? Wo seine ursprüngliche Neigung?

Mit einer Feinheit ohnegleichen werden die Züge Amiels erfaßt, und man muß bei dieser Einfühlung an Verwandtschaft denken; aber wie unerbittlich klar begründet Hofmannsthal das Versagen dieser „träumerischen Molluskenseele", der die Fähigkeit fehlt, „sich selbst zu begrenzen, einfach zu denken und wollen zu können". Die ungemäßigte Allsucht ist es, die dem Träumer zur Gefahr wird, im „ad me ipsum" wird dies formuliert: „Sieht nur Totalitäten" (S. 322) und ist als Nachteil gebucht. Amiels Tagebuch spricht von den Wonnen eines Künstler-Schöpfers, die der Schreiber verspürt habe — fast Entrüstung klingt aus der Glosse, die der 17jährige dazu gibt: „Ihrer war nie ein Mensch weniger würdig." (Loris S. 40.) Amiel war Lehrer an der Genfer Hochschule — und Hofmannsthal, der selber noch auf der Schulbank sitzt, bemerkt dazu: „. . . gewiß ein unerfreulicher Lehrer: was kann der gestalten, dem alles zu allem verwogt und zerrinnt, was kann der Besonderes lehren, dem seine Besonderheit, sein Ich, sein Schicksal verdampft wie ein Tropfen auf heißem Eisen, der schwelgend im Ausschöpfen des Unerschöpflichen, im Durchträumen der Möglichkeiten das Zufallskind Wirklichkeit verachtet?" (Loris S. 42.) Damit beschränkt er die pädagogische Neigung, die im „Schwierigen"

[1]) In „Loris".

als Folge des Traumoffenen, Allverstehenden angedeutet ist, ein und ergänzt die Auffassung von Kunst und Künstler, wie sie der erste Teil zusammenzufassen suchte. Er weist hin — schon 1891 — auf die Grenze zwischen Traum und Dichtung. Das künstlerische Werk lebt erst durch die Form und kann nur durch die Tat entstehen, die hier — wie überall — Eingrenzung ist. Damit wird die traumhafte Wirkung des Werks selber nicht zurückgenommen, sondern als Frucht der künstlerischen Tat betont — deshalb der Schluß des Aufsatzes: „Der neue Roman G. D'Annunzios." Die Figur des „Fremden" im „kleinen Welttheater" bringt diese Ueberzeugung zum Ausdruck, ergänzend zur Figur des „Dichters":

„Mich überkommt ein ungeheurer Rausch,
Die Hände beben, solches nachzubilden,
. . . . . .
Nur ist es viel zu viel, und alles wahr:
Eins muß empor, die anderen zerfließen.
Gebildet hab ich erst, wenn ichs vermocht,
Vom großen Schwall das eine abzuschließen." (I. S. 85.)

(Ueberraschend ähnlich zu dieser Brückenfigur steht Hesses „Goldmund" auch träumend am Wasser, über die Verwandtschaft und Fremdheit zugleich von Traum und Kunst grübelnd.)

Auch im Schluß von „Tod des Tizian" tritt die Scheidung von ästhetischem Träumer und wirklich schaffendem Künstler sehr stark hervor. In der „Frau ohne Schatten" wird das Werk zugleich als soziale Einordnung und Beschneidung des Selbstgenießerischen gezeigt.

Die Brüder, welche Amiel in Andrea, Claudio etc. erwachsen, erscheinen so als Ausgestaltung einer Möglichkeit, die Hofmannsthal immerhin in sich fürchten mochte, die er aber durch die andere neutralisiert. Die drei Aufsätze über Gabriele D'Annunzio,[1]) die sich 1893, 1894 und 1896 folgen, zeigen, wie dauernd Hofmannsthal das Positive der Tat verficht. Deutlich betont er, daß Dichtertum nicht abseits vom Leben stehen kann — er rügt an D'Annunzio das Nur-Contemplative seiner Gestalten. Der neue Roman des Italieners 1896 scheint ihm einen Umschwung zu bringen. Rückblickend auf seine ersten Kritiken schreibt er:

„Ich habe inzwischen in den mannigfaltigsten Erfahrungen eines Jahres eine komplexe, wortlose Lehre empfangen, welche sich auf das Sittliche in jener Sache bezieht und andererseits unscheinbare, weise Formeln in den Schriften des Aristoteles gefunden, welche das Aesthetische davon völlig klarstellen, wofern man sie zu lesen versteht." (Loris S. 103.) Hier schon erschaut er die ethische Seite des Problems und erst in zweiter Linie die ästhetische. Er scheut sich nicht zu sagen, daß das Tun „das einzige Gute ist". (S. 105.) Die Ueberspitzung wird abgeschnitten durch das Verbinden von Denken und Tun: „. . . es hängt aber das ganze Leben an der geheimnisvollen Verknüpfung von Denken und Tun", (S. 105) heißt es im gleichen Aufsatz.

Die Erfüllung dieser jugendlichen Einsicht tritt im „Großen Welttheater" und in der „Frau ohne Schatten" zu Tage, wo auch in

[1]) In „Loris".

dieser Beziehung „inniger verknüpft" wird. Im Märchen wird die Sythese aus anfänglichem Gegensatz von Geisterwelt und Wirklichkeit emporgeführt zu dem Leitmotiv: „die großen Mächte lieben einander", das in der Opferszene sich am deutlichsten offenbart, wo Passivität und Tat sich die Waage halten. Aehnlicher Weise ist die Synthese im Welttheater gegeben, wenn dem Bettler kein rein beschauliches, sondern ein tätiges Einsiedlerleben empfohlen wird. Der Entscheidungsscheu eines „Schwierigen" gegenüber wird hier betont: „Damit sie sich entscheide, dazu hab ich der höchsten Freiheit einen Funken in die Kreatur gelegt." (V. Bd. S. 274.) Die Tat wird als Gottes Gebot allgemein verpflichtend. „Du sollst nicht müßig sein, so spricht der Herr." (V. Bd. S. 330.)

Der Widerspruch, der sich aufzutun scheint zwischen Theorie und Praxis des jungen Hofmannsthal, wird durch diese Synthese gemildert. Dabei ist zu beachten, daß sie schon im „Tod des Tizian" und „kleinen Welttheater" mit ihrer Hervorhebung der Tat da ist, aber noch verschwindet. Relativiert wird die Kluft ferner durch den aktivistischen Ursinn, den Hofmannsthal im Passiven sieht. (Buch der Freunde, S. 8.) Allerdings verstehen sich auf d i e s e s Erleiden auch nicht a l l e passiven Gestalten Hofmannsthals — wie überhaupt ein systematisches Gestalten völlig fehlt — Spiel mit Möglichkeiten haben wir auch hier.

Von Grillparzer übernimmt Hofmannsthal mit dem ganzen Komplex auch die Frage nach der Schuld. In der „Frau ohne Schatten" gehen die Ungebornen mit geschlossenen Füßen, sie allein sind schuldlos, weil sie nicht im Leben stehen. Wer lebt, wer einen Schritt vor den anderen setzt, der versündigt sich — und doch ist leben, gehen, tun notwendig und besser als das Nichtstun, die gleiche Ueberzeugung wie sie Libussa bei Grillparzer ihren Schwestern, welche sie warnen.

„Wer handelt, geht oft fehl", entgegenhält:
„Auch wer betrachtet."

3.

Fast nirgends kommt die Ueberwindung der Traumfreiheit besser zum Ausdruck als in der Einordnung des Einzelnen in die Gesellschaft. Diese ist mehr als romantischer Verbrüderungswille, der sich über gesellschaftliche Formen hinwegsetzt und dabei nicht selten auch die Sitte im engeren Sinne mißachtet. Hofmannsthal zeigt sich auch darin als Erbe barocken Gutes: Er hat Sinn für gesellschaftliche Form. Dafür zeugt das „Buch der Freunde" mehr als zur Genüge. Z. B.: „Wer im Verkehr mit Menschen die Manieren einhält, lebt von seinen Zinsen, wer sich über sie hinwegsetzt, greift sein Kapital an". (S. 26.) Die Manieren haben für Hofmannsthal weder ein starres noch ein äußerliches Gepräge. Das Wort aus der „Frau ohne Schatten": „Im Augenblick ist alles, der Rat und die Tat", gilt auch im Gesellschaftlichen: „In den höheren Formen des Verkehrs, auch in der Ehe, dürfte nichts als ein Festes, nicht einmal als ein Gegebenes hingenommen werden, sondern alles ist das Geschenk jedes einzelnen, eine Welt umspannenden Augenblickes." (Buch der Freunde S. 28.) Dies ist nicht im Sinn des Impulsiven zu verstehen — es ist mehr jenes

Feinste, die Quintessenz gesellschaftlicher Form, der Takt gemeint. Er ist die Seele der Regeln, die in sich schon einen höheren Sinn tragen: „Die Regeln des Anstandes, richtig verstanden, sind Wegweiser auch im Geistigen." (S. 28.) Oder: „. . . wer das Gesellschaftliche anders als symbolisch nimmt, geht fehl." (S. 22.) Sprechend ist auch eine Notiz, die Hofmannsthal „aus dem Buche Jo-Ki" (dem Buch über die Musik) nimmt: „Die Musik verbindet, die Bräuche trennen. Durch die Verbindung entsteht die Freundschaft der Menschen untereinander, durch die Trennung die Achtung voreinander. Wenn die Musik zu große Bedeutung erlangt, gibt es Nachlässigkeit. Wenn die Bräuche zu sehr herrschen, entsteht Entfremdung" (S. 35) — man denke etwa an den „Schwierigen" wo die zwei für einander bestimmten Wesen aus lauter Achtung fast nicht zusammenkommen. Die nüchterne Ueberzeugung von der Unmöglichkeit der praktischen Allverbundenheit klingt aus folgender Aufzeichnung: „Es ist eine unangenehme, aber notwendige Kunst, die gemeinen Menschen durch Kälte von sich abzuhalten . . ." (S. 21.) Oder: „. . . Die Stärke patrizischer Erzogenheit liegt im Ablehnen." (S. 27.) Franziskanisch ist diese Kunst und Stärke allerdings nicht, und die „Frau ohne Schatten" scheint diese Aufzeichnungen zu korrigieren.

Wie wir einen Ansatz zur objektiven Erfassung der Dinge sahen, so tritt die Einsicht hervor, daß man Menschen nicht mit dem eigenen Maß messen kann. Nach des Dichters eigenen Worten fehlt dem Jugendlichen die Objektivität: „Am Anfang des Lebens ist man am subjektivsten und begreift am wenigsten die Subjektivität der anderen." (Buch der Freunde, S. 24.) Sowohl das „Buch der Freunde" wie das engere Werk Hofmannsthal lassen deutlich erkennen, daß Hofmannsthal eine Lösung aus diesem jugendlichen Zustand für nötig erachtet. Gegenüber der traumhaften Allverbundenheit, welche nur zwischen Ich und Du läuft — einem Du, daß die ganze Welt und den Himmel dazu umfassen kann — wird eine Welt des Dritten immer wieder als gleichberechtigt ins Licht gesetzt. „Gibt es ein Drittes?" — die Frage aus der „Frau ohne Schatten" wirkt symbolisch.

Die gefühlsmäßige Dienstbereitschaft, wie sie dem „Jüngling in der Landschaft" so natürlich eigen ist, fehlt auch dem Kaufmann des Märchens nicht, — treibt ihn doch Sorge um seinen Diener in die Stadt, das Gedenken an die Dienerin in den Juwelierladen, das Mitleid mit Mensch und Tier aber wird ihm Todesursache. „Ich will so vielen einmal helfen als ich kann," (Bd. I, S. 81) sagt der junge Herr im „kleinen Welttheater". Diese gefühlsmäßige Bereitschaft genügt nicht zur Lösung des Problems wirklichen Beisammenseins, das schon im engsten Kreis, der Familie, auftaucht. „Das Problem des Familienlebens liegt darin, daß Menschen von verschiedenem Charakter und verschiedenen Lebensaltern durch eine gemeinsame Lebensführung allen leidlich ihr Recht werden soll." (Buch d. Fr. S. 29.)

Als Objektivierung wird auch die Ehe aufgefaßt. Wurde früher gezeigt, wie Eros und Traum ineinander verwoben sind, und heißt es im „Buch der Freunde": „Eine Geliebte aufgeben, zeugt von erlahmter Phantasie", (S. 29) so werden Gatte und Gattin wirklichkeitsverbunden

und nicht lediglich auf sich bezogen, sondern einem Dritten dienend gezeigt. Im Märchen „Die Frau ohne Schatten" greift Hofmannsthal eines der aktuellsten Probleme heraus und löst es durchaus im Sinn der katholischen Kirche. Schon „Der Kaiser und die Hexe" stellt gegenüber dem phantastisch Schweifenden der Hexe das pflichtgebundene Mütterliche hervor, und Vittoria in „Der Abenteurer und die Sängerin" bindet sich durch das Kind im realen Leben fest, dem sie sonst entgleiten würde, wie Sobeide. Daß sich Hofmannsthal nicht auf die buchstäbliche Erfüllung der Mütterlichkeit und der Vaterschaft beschränkt, geht aus dem ganzen Zusammenhang der „Frau ohne Schatten" hervor — ihm geht es vor allem um das Wesentliche, um den Dienst am Dritten im allgemeinen. Mit dem Antlitz dieser „mater misericordiae", das über das ganze, sehr reich verzweigte Geflecht von Motiven leuchtet, hat er Traum und Sehnsucht unserer Zeit vor allem gestaltet.

Hofmannsthals Märchen steht in Gestalt und Gehalt dem Goethischen nahe — die Amme erscheint als Metamorphose der Schlange — mehrmals wird das Schlangenhafte ihrer Zunge, ihrer wimperlosen Augen, ihres Wesens hervorgehoben. Kriechend muß sie jedem aufrechten Willen gehorchen: „die Lust des Dienens durchzuckte sie". Verwandt sind die „schöne Lilie" und die Kaiserin, das alte Ehepaar und die Fischersleute — bei beiden erscheint die Frau als inferiores, etwas geschwätziges Wesen, über das der weisere Teil nachsichtig lächelt. Ferner spielt in beiden Märchen der Fluß eine ähnliche Rolle, und wie in einem der Tempel krachend emporsteigt, so im anderen das kaiserliche Paar aus der Felsenkluft ans Tageslicht. — Mehr als diese äußeren Bezüge aber interessieren die ideellen. Goethes Märchen entstand zur Zeit Schillers Briefe zur ästhetischen Erziehung. Hofmannsthal erscheint als Dritter in diesem Bund — Goethe, Schiller, Hofmannsthal haben das gleiche Thema: Zusammenspiel aller Kräfte. Schiller zentriert alles um die Schönheit. Goethe erweitert die Ebene und rückt die Liebe in den Mittelpunkt — man vergleiche das Gespräch zwischen dem Alten und dem Jüngling am Schluß des Märchens. Der Alte verkündet das Geheimnis der drei Bildsäulen: „Drei sind, die da herrschen auf Erden, die Weisheit, der Schein und die Gewalt." Aber der Jüngling hebt ihm entgegen: „O mein Freund! . . . herrlich und sicher ist das Reich unserer Väter, aber du hast die vierte Kraft vergessen, die noch früher allgemeiner, gewisser die Welt beherrscht: „Die Kraft der Liebe." Hierauf sagte der Alte lächelnd: „Die Liebe herrscht nicht, aber sie bildet und das ist mehr." Von hier ist der Schritt zur Lösung Hofmannsthals nicht mehr weit und doch führt er in eine ganz andere Ebene: Die Liebe herrscht nicht, aber sie dient: Die Kaiserin, statt auf der obersten Terrasse des blauen Palastes Liebesglück zu genießen, verrichtet die Dienste einer Magd. „Manche freilich", das Gedicht, steht dem Märchen bis ins Motivische des Schattens hinein sehr nahe. Aber während die Verbundenheit hier noch Erscheinung des Allbezogenen ist, wird im Märchen auch hier „schärfer getrennt, inniger verbunden". Getrennt — indem jede der vier Hauptfiguren eine Welt für sich ist mit ihren Rechten und Pflichten — dies gibt die Voraussetzung zum Opfer, das jede in irgendeiner Art auf

sich nimmt, am sichtbarsten die Kaiserin. Der Ring, mit dem das Opfer der Kaiserin alle verbindet, ist letztlich nicht mehr psychologisch, sondern religiös gefaßt und in den Glauben einer „Gemeinschaft aller Heiligen" hinüberreichend; die Färberin steht und fällt durch das Opfer der Kaiserin, wie im „Großen Welttheater" der Reiche auf Fürbitte der Weisheit nicht ewig verdammt wird — religiöse Wendung der Allbezogenheit.

Das Soziale im letztgenannten Werk wie im „Turm" hat Nadler so meisterhaft dargestellt, daß ich hier nur auf seinen Aufsatz in der „Neuen deutschen Rundschau" hinweisen kann.

Es wurde im ersten Teil dieser Arbeit gezeigt, wie das Traumverwandte des Dichterischen und der Abrückungswille Hofmannsthal zum Mysterienspiel greifen läßt. Dies schließt die Absicht auf soziale Wirkung nicht aus, sondern ein: das Theater wird hier mehr als Schaubühne, es wird wieder Kanzel (Vorwort zu Jedermann). Liest man in Wolters George-Buch die Abschnitte, welche sich mit Hofmannsthal beschäftigen, so erhält man den Eindruck, der Georgekreis rüge an Hofmannsthal eine Art „Vorwegnahme des Sozialen". Sicher ist, daß der Wiener ein stärkeres Bedürfnis nach Verbindung mit dem Publikum hatte und daß ihn niemand weniger versteht, als wer in ihm nur den weltabgewandten Lyriker sehen wollte, dem es gleich ist, ob man seine Lieder hört oder nicht. Obwohl auch seine Prosa Lyrik enthält, fließt sie nichts weniger als weltvergessen dahin. Er schafft sich auch hier einen geistigen Raum, in dem sich Autor und Leser begegnen: „Jedes ausgesprochene Wort supponiert den Hörer, jedes geschriebene den Leser: diesen mitzuschaffen, ist der verhüllte, aber größere Teil der schriftstellerischen Leistung . . .",[1]) (S. 85) „mitzuschaffen" — darin schwingt noch ein Subjektives, dialogisierte Selbstgespräche sind seine erfundenen Gespräche und Briefe; aber das Lehrhafte in seiner Prosa, seine Zusammenstellung „Deutsche Erzähler", Bemühungen um ein „Deutsches Lesebuch", Erinnerung an Grillparzer, Maria Theresia, Prinz Eugen etc., dies alles ist nicht mehr Selbstvergnügen und Selbstaussprache, sondern Wille zur Einwirkung und Erziehung anderer. Von hier aus sein Interesse am Journalismus. „Die Schwierigkeit des Schreibens in den heutigen Zeitungen ist die, daß man nicht mehr weiß, zu wem man redet. (Früher kannte man, wenn auch nicht die Individuen, doch den Kreis, die Klasse oder Gruppe nach Bildung oder Gesinnung (S. 86) — typisch pädagogisch gefärbtes Interesse. Er hat sogar Zeit, sich darum zu kümmern, ob die Vertreter eines neuen Journalismus, wie er ihn erhofft und erwartet, ihren gemäßen Platz im sozialen Rang erhalten werden: „Daß sie sich zeigen werden, daß sie ihr Talent werden fühlen lassen und ihren Platz verlangen werden, das erscheint mir als ausgemacht. Aber es ist nicht absehbar, wie die Epoche sie aufnehmen wird, und ob sie bereit sein wird, diese sich ihr anbietenden Existenzen nach ihrem Wert zu bezahlen, das Wort sowohl im geistigen als im wörtlichen Sinne genommen". („Neuer Journalismus", Ges. Prosa). „Eine Differenz des

[1]) „Buch der Freunde."

Ranges zwischen ihrer Position und irgendwelcher offiziellen, eine Differenz des wirklichen, nirgends fixierten, aber so unausweichlich fühlbaren sozialen Ranges werden sie nie akzeptieren . . . Es ist heute leichter, den Schatten zu sehen, den sie vorauswerfen, und ihn zu umreißen, als vorauszusagen, ob die Zeit ihnen ihren Platz konzidieren wird, ob sie ihn nicht finden und sich als Sekretäre der großen Industriellen, im Verwaltungsdienst oder als Universitätslehrer werden unterbringen müssen". Seit wann kümmert sich ein „Nur-Aesthet" um solche Dinge? Der Typus: „Laß, o Welt, o laß mich sein" geht offenbar gar nicht auf Hofmannsthal. Auch das aktuelle Thema „Krisis der Universität" beschäftigt ihn, wenigstens schätzt er ihre Lehrkraft gegen die Sprüche Goethes ab — zu ihren Ungunsten. (Buch der Freunde S. 87). Er sieht den Einfluß Goethes wirksamer als den der heutigen Dichter: „Beim gegenwärtigen Literaturzustand ist durch Konversation mehr zu erreichen als durch Publikation", diese Erkenntnis, (S. 86) schmerzliche Erkenntnis, klingt verstärkt durch ein Zitat Solgers: „Es ist heutzutage fast kein anderes Mittel da, auf Menschen zu wirken und im höheren Sinn mit der Welt gesellig zu leben, als eben das Privatgespräch und die Reflexion darin". (S. 78.) Diese Notierungen rechtfertigen auch meine häufigen Hinweise auf das „Buch der Freunde", stellt es doch einen Teil der geistigen Konversation dar, die Hofmannsthal als Vervollständigung seines Werks dachte.

Hält man sich alles dies vor Augen, diese Zeichen regster Anteilnahme am Heute, die bis ins Politische hinaufreicht — allerdings vom metaphysischen und mehr philosophischen Standpunkt aus — (Buch der Freunde S. 70) und vergegenwärtigt man sich die Antwort, die ihm gerade auf diese Sehnsucht nach sozialer Verbundenheit wurde, dann ahnt man, daß dieser Günstling der Götter keine via triumphalis gegangen ist, ja daß die via crucis, welche sein „Sigismund" geht, aus den ureigensten Tiefen heraus erlebt wurde. Der Vorwurf, er habe dem Publikum zu große Konzessionen gemacht — wie widersprechend die Vorwürfe sind, die sich gegen Hofmannsthal erhoben! — wird durch die Betonung des Wesentlichen innerhalb seines Werkes doch wohl zur Genüge widerlegt. Der „Turm" ließ sich nicht schieben.

Unsere Ehrensache wird es sein, die Forderung des sterbenden Sigismund als das Gebot und Vermächtnis des Dichters zu erfüllen:

> „Gebet Zeugnis, ich war da, wenngleich mich niemand
> gekannt hat".

Es gereicht mir zur angenehmen Pflicht, meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Günther Müller für sein Interesse und seine überaus anregende Anleitung zur Interpretation dichterischer Werke aufs wärmste zu danken.

Literatur.

Eduard Spranger: „Lebensformen". „Psychologie des Jugendalters".

Walther Brecht: „Grundlinien im Werk Hugo v. Hofmannsthals in „Euphorion". 16. Ergänzungsheft. 1923.

— Hugo v. Hofmannsthal. In „Deutsche Rundschau". Juni 1930.

— „Hugo v. Hofmannsthals „Ad me ipsum" und seine Bedeutung". In „Freies deutsches Hochstift". 1930.

Franz Koch: „Hofmannsthals Lebens- und Weltgefühl". In „Freies deutsches Hochstift". 1930.

E. Sulger-Gebing: „Hugo v. Hofmannsthal". „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte". 1905. (Mit einläßlicher Bibliographie bis 1905.)

Geneviève Bianquis: „La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke". 1926.

Max Kommerell: „Hugo v. Hofmannsthal". 1930. Antrittsvorlesung. Frankfurt a. M.

„Die neue Rundschau". November 1929. Hugo v. Hofmannsthal zum Gedächtnis.

Otto Heuschele: Hugo v. Hofmannsthal. 1929. Bibliographie bis 1930.

J. Thomèse: „Romantik und Neuromantik mit besonderer Berücksichtigung Hugo v. Hofmannsthals". 1923.

A. Köllmann: „Hugo v. Hofmannsthal". Beiträge zur Literaturgeschichte. Heft 47. 1907.

W. Berendsohn: „Der Impressionismus Hofmannsthals als Zeiterscheinung". 1920.

A. Moeller-Bruck: „Das junge Wien". --Die moderne Literatur in Gruppen- und Einzeldarstellungen". Bd. X. 1902.

Helmholt Gisela: „Das Weltgefühl in den Dramen Hugo v. Hofmannsthals". Diss. Frankfurt. 1924.

Pollatschek: „Hugo v. Hofmannsthal und die Bühne". Diss. Frankfurt. 1924.

Lebenslauf.

Geboren am 14. August 1905 in Buenos-Aires, verbrachte ich meine 9 ersten Lebensjahre abwechselnd in Argentinien und in der Schweiz. — Ich besuchte die Primarschulen in Genf, Solothurn und Bern. In Menzingen (Kt. Zug) besuchte ich 2 Realklassen und anschließend das Lehrerinnenseminar. Nach Erwerbung des Sekundarlehrpatents (1927) wurde ich in Zürich immatrikuliert (1927/28). Ich hörte die Herren Prof. Dr. Faesi, Ermatinger, Bachmann, Wölfflin, K. Meyer. Das 6. Semester hörte ich in Fribourg, bei den Herren Prof. Dr. Günther Müller, Oehl, de Munnynck. Die 2 letzten Semester in Münster (Westf.) bei den Herren Prof. Dr. G. Müller, J. Schwietering, Peter Wust und Martin Wackernagel. Im 9. Semester war ich beurlaubt und am 29. April 1932 promovierte ich.